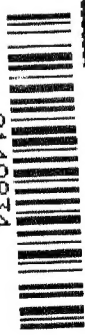


الصوت المنفرد

مختارات في القصة القصيرة



Bibliotheca Alexandrina



0148834



المجلة العامة لكتبة الاستاذية
رقم العدد : 301, 809
رقم التسجيل : 11197

الصوت المنفرد

مقالات في القصة القصيرة

تأليف
فرانك أوكونور

ترجمة
د. محمود الربيعي



المؤسسة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣



Alexandria Library (GOAL)

الاخراج الفني :

رضا سليمان



Alexandria Library (GOAL)

الإخراج الفني :

رضا سليمان

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

THE LONELY VOICE

BY

Frank O'Connor

مقدمة المترجم

« فرانك أوكونور » من أصحاب المواهب المزدوجة : فهو ناقد من الطراز الأول ، وكاتب قصة قصيرة من الطراز الأول . وهو ليس بدعا في ذلك بين الكتاب ، ففي تاريخ الثقافة الانسانية كثير من هؤلاء الذين مارسوا الابتكار المزدوج بنفس المستوى من الرفعة . كان كوليرج شاعرا ناقدا ، وكان وليم بليك شاعرا رساما ، وكان ت . س . اليوت شاعرا ناقدا ، وكان العقاد شاعرا ناقدا . وقد رأينا الموهبة المزدوجة عند هؤلاء جميعا تعمل عملها في توازن بديع ، تجلت نتيجته باهرة في الناحيتين .

أتذكر الأصل الذي التقطت فيه كتابه « الصوت المنفرد » The Lonely Voice من مكتبة « ديلونز » المواجهة لمبنى اتحاد طلاب جامعة لندن صيف ١٩٦٣ . كان قد خرج لتوه من دار نشر « ماكميلان » ، وكنت قد أصبحت شغوفا بقراءة النقل الأدبي في اللغة الانجليزية . وقد سخرني الكتاب بلغته الغنية الشاعرية ، وحديثه الحميم للقارئ ، وتقديمه للمعرفة القائمة على الاحاطة والوضوح ، وعدم الاثقال بالهوامش ، والمراجع ، والاقتباسات التي تغرق القارئ في الجو « الأكاديمي » (الصحيح أو المدعى !) . قرأت الكتاب مرة واثنين ، ثم بدأت أعود اليه على مهل بين الحين والحين . كانت حلاوته تنتشر في نفسي كالرحيق ، وكانت

أشعته الساطعة تغمر أمكنة في قلبي وعقلي لم يصل إليها الضوء
 - على هذا النحو - من قبل . وشئيا فشيئا أحسست أنني وقعت
 في غرامه ، وكان علامة ذلك عندي أن كثيرا من عباراته بدأت تلون
 حديشي ، وكثيرا من الصفات التي وصف بها كتاب القصة القصيرة
 الذين تناولهم تنطبق على أحلام اليقظة عندي . فلما عدت الى أرض
 الوطن من بعثتي الدراسية سنة ١٩٦٥ أصبح هذا الكتاب
 - ولسنوات أربع تالية - صديقا لي ، وقريبا مني أينما ذهبت .
 وقد حدثت عنه يحيى حقي ، وفوزي العنتيل ، والحساني عبد الله ،
 فشجعوني على أن أقدم ترجمته العربية للناس . ولما لم أكن محتاجا
 الى كثير من البحث لأقوم بهذا العمل ، فقد بدأت من فوري في ترجمته
 حتى اكتملت . وكنت أظن - لقللة خبرتي بأحوال « الزوتين » في
 بلدنا - أن بضعة شهور كافية للموافقة عليه ولرؤيته النور ، ولكن
 أكثر من سنتين مرتا ما بين دفعه الى « مجلس الفنون » ، ورؤيته
 النور في « مشروع المكتبة العربية » سنة ١٩٦٩ .

كانت فرحتي بظهور الكتاب في ترجمة للعربية من عملي فرحة
 كبيرة ، وكان حزني أيضا على انتزاع فصل منه ، وغيبه من الترجمة ،
 حزنا كبيرا . وكان الفصل الذي انتزع هو الفصل الخاص بأسحاق
 بابل : « رومانتيكية العنف » ، وكان السبب الذي أعطى لهذا
 التصرف وإهيا ، ولكن تصحيح هذا الوضع - آنذاك - كان مستحيلا .
 لذا فانتنى سعيد الآن أن يعاد طبع الكتاب في صورته الكاملة ، بعد
 أن رد إليه هذا الفصل الغائب ، وبعد أن عاش الكتاب في صورته
 الناقصة أكثر من عشرين عاما

كتب « أوكونور » لكتابه مقدمة طويلة نسبيا ، تدور حول
 مجموعة من الأفكار ، كلها مهم ، ولكن أهم ما فيها المقارنة المستفيضة
 بين فنون الأدب ، وبخاصة بين « الفن الشعبي » و « فن المسرح » . في

جانب ، و « فن الرواية » و « فن القصة القصيرة » فى جانب آخر . وفى هذا الجانب الأخير يقول « أوكونور » ان الرواية هى « صوت المجتمع » فى حين أن القصة القصيرة هى « صوت الفرد » . ويعنى هذا أن الفن الروائى يهتم بقطاع عادى كامل من المجتمع ، مما يجعل من الضروري أن يلازم الروائى الاحساس العادى بالمجتمع ، فى حين أن الاحساس الذى يلازم كاتب القصة القصيرة هو جلوسه وحيدا ، يناجى أشجانه الخاصة ، ويعبر عن موقفه من المجتمع فى قالب قصصى . ويترتب على هذا أن فن القصة القصيرة - من حيث طبيعته لا من حيث قالبه - هو أقرب الفنون الى « الشعر الغنائى » ، والجامع بينهما هو هذا « الوعى الحاد بالتفرد الانسانى » .

ولما كان صوت الرواية هو « صوت المجتمع » فاننا نجد أن كاتبها يعول كثيرا على تجويد تصوير الشخصيات . وعلامة نجاحه فى هذا « التجويد » أن يجد قارئ الرواية نفسه قادرا على التعرف عاياته الخاصة فى واحد على الأقل من شخصيات الرواية التى يقرأها . وهذه الشخصيات تتدرج صعودا حتى تصل الى شخصية البطل . هذا فى حين أن القصة القصيرة لم يكن لها بطل على الإطلاق ، وانما لها - بدلا من ذلك - جماعة خاصة ، معزولة ، لها مزاجها الذى يميزها عن غيرها . وهى جماعة تعاني من النوان الضغوط الاجتماعية ، وتسعى جاهدة الى متنفس أو خلاص . وليس من الضروري أن يكون الفقر المادى من بين هذه الضغوط ، فقد تكون فقيرة من الناحية الروحية . وتختلف هذه الجماعة - منذ كتاب القصة القصيرة العظام - من كاتب الى كاتب ، فهى عند « جوجول » « الموظفون » ، وهى عند « موباسان » « البغايا » ، وهى عند « تشيكوف » « الأطباء والمدرسون » ، وهى عند « شيروود أندرسون » « أهل الريف » . . . وهكذا . ويسمى « أوكونور » هذه الجماعات كلها « الجماعات المغمرة » .

وفي معرض الاستدلال على صحة نظريته تلك يقول «أوكونور»
 اننا لو وضعنا خريطة العالم أمامنا ، ورصدنا أماكن ازدهار القصة
 القصيرة ، لوجدنا أن أمريكا من أماكن هذا الازدهار ، لأن بها كثيرا
 من « الجماعات المغمورة » ، وذلك نتيجة للتعقيد الاجتماعى البالغ
 الذى يدفع بالأفراد والمجاميع الى العزلة الملائمة لتكون « الجماعات
 المغمورة » (وتقدم جماعات الزوج أمثلة جيدة على ذلك) . وفى
 الطرف المقابل من العالم نلاحظ ازدهار القصة القصيرة فى « روسيا
 القيصرية » ، اذ حفل المجتمع بالمتناقضات ، ودفع بمجاميع كبيرة
 الى منطقة « الجماعات المغمورة » . كذلك يلاحظ أن « أيرلندا » - على
 فقرها النسبى فى مجال الرواية - قدمت الى تراث الانسانية الأدبى
 مجموعة جيدة من كتاب القصة القصيرة ، أما « إنجلترا » - مهد
 الرواية - فلم تقدم شيئا ذا بال فى مجتمع القصة القصيرة ، وذلك
 لأن المجتمع الانجليزى لا يتيح فرصة كبيرة لظهور « الجماعات
 المغمورة » ، وذلك لاستقراره النسبى ، وثقة أفراده فى أنفسهم .

ويستمر « أوكونور » فى المقارنة بين قالبى الرواية القصية
 القصيرة فيقول انه يشتم فى القصة القصيرة أن « تتركز حياة
 بأكملها ، وتزدحم ، فى بضع دقائق » ، وذلك على العكس من
 الرواية . وهذا الحتم يوجب بالضرورة أن تختار هذه الدقائق
 - مادام أنها دقائق فحسب - بعناية فائقة . ويقول «أوكونور» أن
 الرواية فن تطبيقي ، والقصة القصيرة فن خالص ، ومن الواضح
 أنه يميل الى الفن الخالص . وليس الفرق بينهما فرق فى الطول
 وانما هو فرق فى الطبيعة الفنية لكل منهما ، فالفكرة التى تقدمها
 أحدهما بنجاح تخفق الأخرى فى تقديمها ، والموضوع الذى يصلح
 علاجه فى واحدة منهما لا يصلح علاجه فى الأخرى .

ليست القصة القصيرة قصة قصيرة لأنها صغيرة الحجم ،
 وانما هى كذلك لأنها عولجت علجا خاصا ، وهو أنها تناولت

موضوعها على أساس « رأسي » لا « أفقي » ، وفجرت طاقات الموقف الواحد بالتركيز على نقاط التحول فيه ، فالذي يقف على منحني الطريق يتاح له أن يرى الطريق كله ، والذي يقجر نقاط التحول في الموقف يتاح له أن يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة واحدة ماثلة للعيان ، فتبدو الأزمنة المتعاقبة وكأنها متعاصرة

خلال عرض هذه الأفكار المهمة يتنقل « أوكونور » في ضرب الأمثلة لتوثيق الأفكار من أمريكا (شيروود اندرسون ، وبأورز ، وسالنجر) الى إيرلندا موطنه الأصلي (ايديث سومرفيل ، وجورج مور) ومنها الى « روسيا » (ليسكوف) ثم يناقش الزعم القائل بأن عصر الرواية والقصة القصيرة قد انتهى . وهو يقول انه على استعداد لقبول القول بأن عصر الشعر والمسرح قد انتهى ، أكثر مما هو على استعداد لقبول القول بأن عصر الرواية والقصة القصيرة قد انتهى . ذلك لأن الشعر والمسرح قالبان بدائيان في حين أن الرواية والقصة القصيرة تطوير جذري لقالب فني بدائي ، وقد جاء هذا التطوير ليتفق مع الحياة الحديثة بكل جوانبها

تتابع قصول كتاب « الصوت المنفرد » سلسلة طيبة كانتها قصائد من الشعر ، أو كانتها قصيدة واحدة ممتدة ، أو كانتها إحدى عشرة قصة قصيرة ، أو كانتها - عند الامعان - قصة طويلة ممتدة . واذ نرحل متعمقين فيها نحس أننا أمام فنان مبدع ، وليس أمام ناقد محترف . و « أوكونور » لا يقعد كثيرا ، ولا يعمل في مستوى نظري . انه - على عكس ذلك - يضع يديه ، بل يغمسهما ، بل يغرقهما ، في النصوص الابداعية ، وهو يشعر القارئ دائما بأنه يعمل في داخل دائرة اختصاصه الضيقة ، التي يعرف دروبها ومسالكها حق

المعرفة . وهو صديق لقارىء وللنص ، لا ينظر الى أى منهما من
 عل . انه لا يحمل صولجانا مسيطرا ، بل يحمل مصباحا مضيئا .
 وليس معنى ذلك أنه دائما يفسر ولا يحكم ، وإنما معناه أنه لا يحكم
 الا بعد أن يفسر ، وأن التفسير دائما هو طريقه الى اصدار الأحكام .

يتناول الكتاب : « ترجنيف » ، و« موباسان » ، و« تشيكوف » ،
 و« كبلنج » ، و« جويس » ، و« كاثارين مانسفيلد » ، و« اسحاق
 بابل » و« ماري ليفن » ، وهو يطل على كل واحد من هؤلاء إطلاقة
 جديدة ، ويستخدم طريقته الدقيقة فى الاختيار (ولا ننسى أن
 المؤلف كاتب قصة قصيرة) ووضع يده على النقاط ذات المغزى
 المهم ، وهو يقف فى منعطف الطريق لتتأج له - كما سلف - رؤية
 كل الطريق ، وهو يشدنا الى الملمح النفسى والفنى الذى يدور عليه
 عمل كل كاتب من هؤلاء ، ملقيا بذلك ضوءا جديدا عليه .

يصدر « ترجنيف » عند « أوكونور » عن موقف كل متكامل
 تعود اليه كل مواقفه ، وهو موقف الفنان الحساس المفكر ، الذى
 لا يرضى من نفسه بسبب صفاته تلك . انه يرى نفسه «
 « بهاملت » ، الذى قعد يناجى نفسه ~~بأنه~~ ^{بأن} يتخذ موقفا
 عمليا ، ~~فما أقويا سليمان~~ - مثل « كيشوت »
 - يستحقون كل الإعجاب . فى قصة « خور وكالينتس » يقدم
 « ترجنيف » الأول « خور » على أنه فظ ، قوى ، عملي ، فى حين أن
 الثانى « كالينتس » حالم يعزف على آلة الموسيقى . كذلك فإن
 « خور » لا يعرف مجزء القراءة والكتابة ، ولا يرى نفسه فى حاجة
 اليهما ، فى حين أن « كالينتس » يجيدهما . ومن خلال هذه النقطة
 الفارقة بين الشخصين يركز « أوكونور » على فن « ترجنيف » ،
 محلا أعماله ذات الطول النسبى ، ومحددا الفروق الفنية والفكرية
 بين قالبى الرواية والقصة القصيرة .

ويرى « أوكونور » « موباسان » على أنه أبو البغايا التعيسات،
 اللاتي يقدمن من التضحيات - في واقع الحال - ما لا يقدره الذين
 يعترف بهم المجتمع ويقبلهم باعتبارهم مخلوقات شريفة ، ويركز على
 المشاعر الدينية العميقة التي قد تحفل بها نفوس هؤلاء ، مما يتناقض
 مع وظيفتهن في المجتمع . هنا يعرض « أوكونور » لتأثير « فلويير »
 على « موباسان » . أن عالم « موباسان » عالم مقبض ، والموضوعات
 التي يعالجها تصل أحيانا حد الاقذاع ، ولكنه كان مؤمنا بما يقول ،
 ومن ثم فقد كانت هذه الموضوعات تتحول على يديه إلى أعمال فنية
 جميلة . لقد كان فنانا أصيلا ، وكان شخصية ضعيفة في الوقت
 ذاته . ولقد كانت منابع الهامه جنسية ، والجنس منبع خطر
 للإلهام ، وقد ترتب عليه أن ما كتب في الأصل على أنه احتجاج
 عاطفي على استغلال الجنس ، وامتهانه ، أصبح هو نفسه مجرد
 طريقة أخرى لاستغلال الجنس وامتهانه . ومع كل ذلك كان
 « موباسان » مخلصا غاية الاخلاص « لجماعته المغمورة » التي هي
 جماعة البغايا . وقد دعاها هذا الاخلاص إلى أن يمارس عمليا
 ما يمارسه تلك الجماعة في زمنه ، يحيا حياتها ، ويموت موتها ،
 وذلك ليتمكن من كتابة قصة هذه الجماعة على نحو جيد وصادق .
 ولقد سجل الطبيب الذي كان يعالج « موباسان » في المصحة
 العقلية العبارة التالية حين اقتربت نهايته : « ان السيد موباسان
 يرتد إلى الحيوانية » ، وهكذا صدق عليه القول القائل بأننا لانزال
 نتقنى بالشئ حتى ننتهي إلى الحلول فيه .

أما نقطة الارتكاز عند « تشيكوف » - كما يراها « أوكونور » -
 فهي أنه نجح - وهو ابن أحد الأرقاء - في أن يعتمر من نفسه دم
 العبودية قطرة قطرة ، حتى شعر - وهو يستيقظ من نومه ذات
 صباح - أن الدم الذي يجوف في عروقه ليس دم عبده ، وإنما هو
 دم « حقيقي » . ويعطى « أوكونور » أهمية بالغة - حين يعالج أدب

« تشيكوف » - لآثر « موباسان » عليه في مراحل الأولى ، ويحدث السنة التي استقل فيها « تشيكوف » بفته عن « موباسان » بأنها عامه السادس والعشرون ، وهي السنة التي استطاع فيها أن يعبق في نفسه الاحساس بالشقاء الانساني ، وذلك في قصته المعروفة « الشقاء » . في هذه القصة يفقد حوذي عجوز ابنا له ، وهو يحاول أن يشكو همه لزبائنه الأغنياء ، ولكن الواضح أنهم مشغولون عنه وحين لا يمنحه أحد الوقت ، والمشاركة الوجدانية المطلوبة ، يذهب آخر الليل الى الخظيرة ، ليشتكو همه الى حصانه العجوز ، آملا أن يجد عنده من التعاطف ما لم يجد عند اخوته من بني البشر .

هنا يحلل « أوكونور » العوامل الفعالة في تطور القلب عند « تشيكوف » ، وأبرزها التركيز على الآثام الصغيرة ، لأنها هي التي تهدم الشخصية الانسانية ، وليست الآثام الكبيرة . ان « تشيكوف » عدو للزيف ، ومولع بكشفه ، وهو يؤمن بالحياة ايمانا موحشا ومحرزا ، ولكنه جميل و « جماعته » المغمورة « هي جماعة المثقفين - كالأطباء والمدرسين - الذين كانت تعاملهم روسيا القيصرية بوحشية بالغة .

واذ يتقدم « أوكونور » لتناول أعمال « كبلنج » يعلن أنه يجب بعض هذه الأعمال ، ولكنه يبدو مترددا خيالها ، فهو في شك من أنه يستطيع أن يسلكها ضمن أعمال كتاب الطبقة الأولى أمثال « ترجنيف » و « موباسان » ، و « تشيكوف » . ويزيد على ذلك فيتهم « كبلنج » بالزيف من أول قصة يختارها له ، وهي قصة « البستاني » . هنا يرى « أوكونور » أن عيب « كبلنج » الأساسي يتمثل في أنه لا يفكر في الموضوع الذي يتناوله بمقدار ما يفكر في جمهوره القاري ، والتأثير الذي يمكن أن يحدثه قصصه عليه . وهذا الاحتساس بالجمهور - على حساب الاحتساس

بالموضوع - يورط « كبلنج » فى نوع من « الخطابية » التى تنحدر به أحيانا الى مستوى مجرد الضحك ، والدفع ، والغضب ، ويجعل قصصه أقرب الى الدراما الفكتورية منها الى القصة القصيرة الحديثة . كذلك يعيب « كبلنج » أنه لا يتحدث الى قارئه بصوت انساني متوحد ، بل يتحدث اليه على أنه واحد فى مجموعة . انه عضو فى جماعة الطبقة الحاكمة فى الهند ايان القرن التاسع عشر ، وعلى ذلك يكون « كبلنج » قد أخفق فى تناول الموضوع الوحيد الذى يجب أن يتناوله كاتب القصة القصيرة ، وهو الاحساس الانساني بالانفراد ، وبذلك فهو لم يقل أبدا مع « بسكال » : « ان الصمت الأبدى لهذه الاماد اللانهائية يرعبنى »

يبدأ « أوكونور » تناول أعمال « جيمس جويس » بسؤال عن السبب الذى توقف من أجله عن كتابة القصة القصيرة بعد أن كتب قصة « الميت » ضمن مجموعة « أهل دبلن » . ترى لأنه أحس أنه لم يكن موهوبا لكتابة القصة القصيرة ، أو لأنه أحس أنه استنفد كل ما كان لديه فى هذا قالب ؟ ويبدو أن « أوكونور » يميل الى الاجابة الأولى ، اذ يقرر أنه من الصعب تصور اقلع كاتب مثل « تشيكوف » عن كتابة القصة القصيرة ، كما أنه من الصعب تصور كاتب مثل « بيتس » يقلع عن كتابة الشعر الغنائى .

ويستعرض « أوكونور » بعد ذلك - على غير عادته - مجموعة « أهل دبلن » استعراضا شبه تاريخي ، وذلك ليرى خط تطور موهبة جويس فى فن كتابة القصة القصيرة . وهو يركز على الطاقات الغريبة التى فجرها فى الاستخدام اللغوى ، حتى حول اللغة من « وسيلة توصيل » الى « وسيلة تصوير » . وفى ختام تناول فن « جويس » يربط « أوكونور » بين موضوعات القصة القصيرة لديه ، وموضوعات أعماله الروائية ، وبخاصة « صورة

الفنان في شبابه ، ، و « يوليسيس » . وهو يقول ان مثل تلك الموضوعات الخطيرة لا صلة لها بعالم القصة القصيرة ، ذلك العالم الذي يجب عليه ان يخلق المآسى من الأحداث « الصغيرة » في الحياة .

وفي الفصل التالى يكشف « أوكونور » سر الأسطورة التى أحاطت « بكاثارين مانسفيلد » ، وهى تلك الأسطورة التى تصورها على أنها الفتاة النارية التى تتزوج رجلا غبيا محروما من طاقة الخيال الخلاق . وهو يرى أنها أسطورة مبالغ فيها على كل حال . ويذهب فى محاولته تفسير أعمالها - وبخاصة تلك التى تدور حول الجنس - مذهبا يتلخص فى أن « مانسفيلد » كانت لديها اتجاهات يمكن أن تدرج فى « الشذوذ الجنسي » ، اذ تباهت بشخاربهها الجنسية ، ذاهبة الى اعتقادها فى أن الامتياز الفكرى الذى حققه الرجال إنما يعود الى الحرية التى يمتلكونها فى إشباع غرائزهم الجنسية دون النساء . وهى عنده - لذلك - كاتبة مصطنعة ، لم تضع قلبها فى أى من أعمالها ، وإنما وضعت بدلا منه « السرف العاطفى » . كذلك أخفقت فى أن تتخذ لنفسها « جماعة مغمورة » . لقد كانت امرأة ذكية ، وجريئة ، ومستهترجة ، ولكنها كانت على خطأ من البداية حتى النهاية . لقد أدركت هى نفسها ذلك فكتبت تقول عن احدى شخصياتها : « عاشت - على قدر ما تعى ذاكرتها - حياة هى صورة طيق الأصل للزيف » . ويعقد « أوكونور » مقارنة بينها وبين « تشيكوف » ، ولكنه ينتهى الى أنها لم توفق مطلقا فى استخدام طريقة « تشيكوف » استخداما صحيحا . وقصصها الوحيدة التى تستحق الإعجاب هى تلك القصص التى كتبتها بعد موت أخيها ، وصورت فيها حياتهما معا ، وبخاصة فى فترة الطفولة ، فقد أمكنها النفاذ فى هذه القصص الى عالم ما وراء الوعى بطريقة مؤثرة تذكرنا بطريقة « بروست » .

بعد هذا الفصل من النقد القاسى يسأتى دور « د . ه .
لورنس » ويبدأ « أوكونور » الكلام عن « لورنس » بالمقارنة بينه
وبين « كوبارد » . وهو يقول ان « لورنس » فنان بالطبع ، ينفذ
الى عالم الطبيعة نفاذا لا يشاركه فيه أى فنان آخر ، فى حين أن
« كوبارد » فنان خجول متأن ، تقوم هوبته على الملاحظة الدقيقة ،
التي تبني مشهدا طبيعيا على نحو فاحص ، لا يستطيعه « لورنس » .
ذلك أن « لورنس » يندمج فى المشهد الطبيعى أما « كوبارد »
فيختزنه ليتأمله فيما بعد .

ويحلل « أوكونور » فن « لورنس » ، فيبحث العوامل العامة
التي أثرت فيه ، مثل تعليقه أهمية بالغة على الغريزة ، متأثرا فى
ذلك « بروسو » الذى يؤمن بالانسان الطبيعى ، ومثل تألمه من
المجتمع الطبقي ، وسعيه الدائب الى الانتقام منه ، وذلك عن طريق
الاذلال الجنسي لأفراده . ويناقش « أوكونور » مسألة لابد أن
تعرض لكل من يتناول فن « لورنس » ، وهى استخدامه الجنس .
وهو يرى أن الجنس مرتبط عند « لورنس » بتجربته الشعورية
مع الطبيعة ، فهذه التجربة تتحقق عنده بالاتصال الطبيعى العضوي
الكامل ، وهى تمثل مرحلة تطور من عهد الطفولة ، قبل أن يتحدد
الدافع الجنسي على نحو قطعى . وبهذا التعليل وحده يمكن تفسير
التوهج العجيب الذى يظهر لدى « لورنس » عندما يصور والديه ،
ونوع العلاقة الحتمية التي تربطه بهما . وبالمثل يربط « أوكونور »
بين الاتصال الجنسي ، والناحية الدينية عند لورنس ، فنحن نثقبل
— عنده — قسوة جارنا ، ومضايقاته ، وقذارته ، كما فعل السيد
المسيح ، وذلك رجا أن ننال الغفران بهذه الوسيلة .

وفى مرحلة تالية من هذا الفصل يحلل « أوكونور » الانتاج
القصصى « للورنس » ، مقارنا بينه وبين « جويس » ، وبخاصة فى
التجارب اللغوية الجديدة التي أدجلاها على أساليب التعبير ، كما

يقارن بينه وبين « تكوبارد » مرة أخرى - فى الاحتجاج الاجتماعى ، وفى الهروب من البيئة ، مهيا أذهاننا بذلك « لكوبارد » ، ولكننا نراه - عوضا عن ذلك - ينتقل الى دراسة « همنجواى » .

يرى « أوكونور » أن « همنجواى » قد استفاد الى أقصى حد من الأسلوب اللغوى الذى طوره « جويس » ، لدرجة أنه يمكن القول بأنه قد فاق أستاذه فى هذا المجال ، وذلك بنجاحه فى تطبيق طريقة « جويس » لا على السرد فحسب ، بل وعلى الحوار كذلك . وهنا يضرب أمثلة من قصة « همنجواى » « تلال مثل الفيلة البيض » ، وهو يقول انه - مع ذلك - كان كاتباً عملياً ، ولم يكن فاحصاً مثل « جويس » ، فهو قادر على اختيار أية جاذبة - مهما كانت ضئيلة - وتحويلها الى شيء يمكن أن يقرأ الآن - كما قرئ منذ ربع قرن من الزمان - بمتعة و إعجاب ، وكلما تضاعف شأن الحادثة اتضحت قدرته بصفته كاتباً مبدعاً على نحو أكثر تأثيراً . ومع ذلك كله يعد « أوكونور » من عيوب « همنجواى » إفراطه فى التعميل على « التكنيك » لتغطية مادة ثقافية ، ويمكن أن نلخص نهجه فى ذلك بأنه « تكنيك يبحث عن موضوع » . ولا يرتاح « أوكونور » الى أن يأخذ « التكنيك » زمام الأمر فى القصة القصيرة ، فيتحول بها الى « فن صغير » ، ذلك لأن أى فن حقيقى عنده انما هو مزاجية بين أهمية المادة ، وطريقة المعالجة . ويعود من جديد الى قصة « تلال مثل الفيلة البيض » فيقول ان « همنجواى » - بسبب اهتمامه البالغ بالشئ المفرد المهم فيها وهو الاجهاض الذى يريده الرجل العاشق ولا تريده المرأة المعشوقة - قد أهمل أن يقدم للقارئ ، مجموعة مهمة من الأجوبة على أسئلة تعقد نوع رد الفعل لديه .

ان جماعة « همنجواى » المغفورة جماعة متصلة بالترفيه أكثر مما هى متصلة بالعمل ، وهى جماعة السقاة ، ومدربى الخيول ، ومصارعى الثيران ، وما أشبه . وحتى الحرب تأخذ لديه طريق

التسليية والترفيه عن الطبقات الثرية التي لا عمل لها • وثمة عنصر واحد يمجده «همنجواى» دائما وهو الشجاعة الجسمانية • وعلى كل حال فان الوقت لم يحن بعد - فى رأى «أوكونور» - للتوصل الى نتائج أدبية قاطعة لانجاز «همنجواى» الادبى •

يذكر «أوكونور» أن احساس «كوبارد» الطبقي كان أشد من احساس «لورنس» ، وذلك لأنه لم يحصل على أى قدر من التعليم • وقد مر فى طفولته بتجارب قاسية ، صورها فى بعض قصصه بنبرة رهيبة من الحزن ، ورناء الذات • ومفتاح شخصية «كوبارد» عند «أوكونور» هو الايمان بالحرية الشخصية ، ومن مميزاته الكبرى أنه عرف كلا من «تشيكوف» و «موباسان» فى فترة متأخرة من حياته ، لذا فانه لم يقلد أيا منهما • والحق أنه لم يجعل من تقليد أى انسان هدفا من أهدافه ، وانما جعل هدفه الامساك بتلابيب القارىء ، وجعله ينصت له • وهو أحيانا يذكرنا «بتشيكوف» وأحيانا «موباسان» ، وأحيانا بالقصص الشعبى ، وأحيانا بالوصف الخاطف الذى نراه فى أدب الرحلة ، وهو جذاب فى جميع أحواله • ويمتاز فنه بالتقاط الأحداث العابرة ، التى لا تلفت نظر أحد ، وتفجيرها ، وذلك ليصنع منها شيئا ذا بال • وهو يستفيد كذلك من الأمور الطارئة العرضية أعظم فائدة ، وذلك بتحويلها الى بؤرة اهتمامه • وهو عند ما يصف أهل طبقته الغنية يفرق فى رومانتيكية المال والجاه •

أما الكاتب الروسى «اسحاق بابل» فانه يقارن «بهمنجواى» • كان كلاهما رومانتيكيا عنيفا ، ولم يحدث أن حفل أحدهما بالحب ، أو الرحمة ، أو السلام • ويعود هذا العنف - فى نظر «أوكونور» الى الطفولة القاسية التى عاناها كل منهما • يهتم «بابل» بالقالب اهتمام «همنجواى» ، ومصدرهما المشترك فى ذلك هو «فلوير» • وخيال «بابل» الجامع ، وطفولته المضطهدة الذليلة ، هما اللذان ساعدها على تصوير قطاع الطرق بكل فخر وبوحشية زاهية

الألوان . ولا يهتم « أوكونور » بـ « بايل » رومانتيكيا أو واجعيا .
 يقدر اهتمامه بالصراع الذى عاشه بين المثالية والانطواء من جانب ،
 والمادية وشهر السلاح من جانب آخر . ذلك الصراع هو الذى
 أحصب حياة « بايل » الفنية ، وقد تناولته فى مجموعة من القصص
 حتى انتهت عنده الى انجياز كامل للمادية وشهر السلاح . ويقول
 « أوكونور » إن « بايل » كذاب عبقري ، وقد بالغ فى وصف العنف
 لأنه كان لا يصف ما يرى ، بل يصف ما يعتقد أنه ينبغى أن يرى .

ويتحدث « أوكونور » فى آخر فصول الكتاب عن أدب « ماري
 لافين » على وجه الخصوص ، وأدب النهضة الأيرلندية على وجه
 العموم . ويقول أنها (ماري لافين) لم تهتم كثيرا بالثورة الأيرلندية ،
 وأدبها غريب على الإنسان الأيرلندي العادى ، من حيث انه لا أثر
 فيه للأسلاف ، بل فيه من طعم القصص الروسى أكثر مما فيه من
 طعم القصص الأيرلندى . وأفكارها مرتبطة بالأفكار الاجتماعية
 فى العصر الفيكتورى ، ولديها حساسية دينية بالغة ككل
 الأيرلنديين ، أما أسلوبها فيقترب من أسلوب الرواية أكثر من
 أسلوب القصة القصيرة ، فأسلوب الرواية يهتم بمنطق تتابع
 الماضى والحاضر والمستقبل ، أما أسلوب القصة القصيرة فيوسع
 بالحاضر ، ويرتفع عنه فى الوقت ذاته ، وذلك على نحو يجعله يرى
 الماضى والحاضر متزامنين ، وواضحين بالقدر ذاته .

واذ نصل الى خاتمة الكتاب نطالع درسا عمليا فى كتابة
 القصة القصيرة ، وهو درس صادر من خبير بهذا الفن نظرا وتطبيقا .
 وأول نصيحة يقدمها هذا الدرس تتلخص فى الاهتمام بموضوع
 القصة القصيرة ، فالموضوع من الأهمية بحيث ينبغى أن يتركه
 كاتب القصة القصيرة « يسقط الى قاع ذهنه » . ويأتى ذلك « البناء
 العضوى للأحداث » ، وهنا يعقد « أوكونور » مقارنة بين القصة
 القصيرة والمسرحية ، مؤكدا الروابط القوية بينهما . وثالث هذه

النصائح اطلاق العنان للخيال ، والتركيز بالاستغناء عن كل ما ليس ضروريا ، والاحتفاظ بكل ما هو ضروري ، والحذر كل الحذر من الاسترسال في الكتابة الجميلة لذاتها . وأخيرا إعادة القراءة ، وإعادة الكتابة . ان الكاتب الابداعي اذا لم يكن مستعدا لقراءة ما يكتب عشرات المرات ، فليس له أن يتوقع من القارئ أن يصبر على قراءته مرتين اثنتين . ويضرب « أوكونور » مثلا بنفسه فيقول انه أعاد كتابة كثير من قصصه عشر مرات ، وأعاد كتابة بعضها خمسين مرة !

يمتاز هذا الكتاب بالبعد عن المعالجة التاريخية ، والبعد عن سرد القواعد النظرية ، فهو أقرب الى حديث محب للقصة القصيرة منه الى الدراسة المتخصصة ، وهذا هو سر قيمته . وواضح أنه اختار عبارات قاسية في معالجة بعض الكتاب - وبخاصة « كبلنج » ، و « كاثارين ما نسفيلد » - ، ولكنني لم أحس في أية لحظة أنه يتحدث بما لا يرى . وقد حشد من النصوص ما برر به رأيه ، وان كان هذا الرأي لا يمكن أن يكون هو القول الأخير .

بعد ما يقرب من ربع قرن من الزمان أكتب هذه المقدمة للطبعة الجديدة من الكتاب التي تصدرها - مشكورة - « هيئة الكتاب » . وفرحتي غامرة لأن الكتاب يصدر هذه المرة كاملا غير منقوص ، ولم أشأ أن أثقله بالملاحظات والاشارات في هوامش الصفحات ، وذلك حرصا مني على أن أخل بين القارئ وبين مادة الكتاب التي تجرى - كما قلت - سلسلة متدفقة ، وتأسيا مني بالمؤلف نفسه ، الذي لم يرهق الصفحات بهامش واحد . وفي الختام أود أن أقول انني لاحظت في العشرين سنة الأخيرة أن كتاب « الصوت المنفرد » يقتبس منه قليلا ، ويستفاد به كثيرا ، وأنا راض كل الرضا عن هذه المكافاة التي تقدم لي لقاء الجهد الذي بذلته فيه .

محمود الربيعي

الصوت المنفرد

مقالات في القصة القصيرة

مقدمة

« يا للعجب ! لقد كان فى هذا المكان يوما ما رجل يدعى « نيدساليان » ، وقد حدث له شئ غريب فى ساعة متأخرة من احدى الليالى ، وهو قادم فى طريق « فالى رود » من « دارلاس » .

هكذا كانت تبدأ القصص حتى على عهدى . لقد كان فن القصص فى مراحلها الاولى فنا شعبيا كالشعر والمسرح ، وان لم يكن مهما اذا قيس بهما لما كان ينقصه من احكام الصنعة . ولكن القصة القصيرة نهج فنى حديث مثل الرواية . ومعنى هذا أنها تمثل موقفنا من الحياة أحسن مما يمثلها الشعر أو المسرحية . والقصة القصيرة مثل الرواية فى أنها لا تبدأ بـ « يا للعجب ! » ، فالصنعة التى اكتسبتها كل منهما إنما كانت نتاجا لعصر نقدي علمي . ونحن نعترف بميزات القصة القصيرة كما نعترف بميزات الرواية فيما يتعلق « بمعقولية » كل منهما . ولست أعنى بذلك مجرد التشابه مع أحداث الواقع — ذلك التشابه الذى نجده فى تقرير صحفي — وإنما أعنى الحدث المتصور الذى يخرج الى الوجود فى نطاق هذا التشابه . وهناك كما سنرى عشرات الطرق للتعبير عن « هذا التشابه » ، وربما بلغ عددها عدد الكتاب العظام أنفسهم . ولكن تجاهل الواقع لا تبرير له ، فلا يوجد تبرير لأن نقول مثلا : وعند هذه النقطة أصبح سلوك الشخصية معنى تاما .

تتخلل القصة القصيرة منذ البداية عن حيل الفن الشعبي ،
الذى يفترض فيه القاص موافقة الجمهور الجماعية على ارتجالاته البالغة
الغربة ، من مثل « وقد حدث له شيء غريب فى ساعة متأخرة من
أحدى الليالى » . أنها تبدأ وتستمر فى أداء وظيفتها كفن خالص
قصد به إشباع مستوى القارئ الخاص ... المتوحد .. الناقد .

ومع هذا فقد عملت القصة القصيرة منذ بداياتها الأولى بطريقة
مختلفة تماما عن طريقة الرواية . ووصف هذه الطريقة المختلفة
- مهما كان صعبا - هو مهمة الناقد الأساسية .

هناك عبارة مشهورة لترجييف تقول : « لقد أتينا جميعا من
تحت معطف جوجول » . ومع أن هذا القول ينطبق على القصص
الروسى أكثر مما ينطبق على القصص الأوربى فإنه يمثل حقيقة
عامة . ونحن نقرأ قصة « المعطف » الآن مغزولة عن سياقها التاريخى
فإنها لا تبدو شديدة التأثير . وكل ما فعله جوجول فى هذه
القصة تحقيق بكرة منذ أيامه ، وتحقيق على نحو أجود فى بعض
الأحيان . ولكننا حين نقرأها مرة أخرى فى سياقها التاريخى ،
مؤسدين أذهاننا بقدر ما نستطيع عن كل القصص التى استلهمت
قصة المعطف ، ندرك أن ترجييف لم يكن مبالغا حين قال « لقد
أتينا جميعا من تحت معطف جوجول » .

إنها قصة « نساخ » فقير يسخر من تفاهته زملاؤه . وقد
أصبح معطفه القديم مهلهلا لدرجة رفض معها خياطه السكير أن
يضع فيه مزيدا من الرقع . إذ لم يعد فيه أى مكان يمكن أن تلتصق
به رقعة . وينزعج « النساخ » أكانى أكافتش بشدة لحسود
احتمال هدم التفقات المأهولة . ونتيجة لظروف طارئة سعيدة يجد
نفسه قادرا على شراء معطف جديد . ويحمل منه هذا - لمدة يوم
أو يومين - رجلا جديدا ، إذ أنه بعد فى الحياة الحقيقية ليس أكثر

بكثير من مجرد معطف . ثم يسرق المعطف منه ، فيذهب الى رئيس الشرطة ، وهو رجل مرتش ، فلا يحصل منه على نتيجة ، ويذهب الى شخصية أخرى ذات نفوذ لا تزيد على أن تسبه وتهدم . ولما كانت الاهانة مع الخسران أكثر مما يتحمل ، يعود الى البيت . . . ويموت . وتنتهي القصة بوصف غريب لشبحه وهو يبحث عن العدالة التي لم تمن . مرة أخرى . بالنسبة « لنساخ » مسكين صغير أكثر من معطف دافئ .

الى هنا وتنتهي القصة ، وحين ينسى الانسان كل ما أتى بعدها من قصص مثل « موت الموظف المدني » لتشيكوف ، فانه يدرك انها لا تشبه شيئاً قبلها . في عالم الأدب . انها تستخدم الطريقة البلاغية القديمة التي تستعمل أسلوب « البطولة الساخرة » ولكنها تستخدمها في خلق قالب جديد ، لا هو هزل ولا هو بطول . ولكنه شيء بين بين . شيء ربما تجاوز كليهما في النهاية . وهذه على حد علمي - أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير في القصص ، الأمر الذي يحدد ما أعني بالقصة القصيرة أحسن مما تحده أية مصطلحات أخرى قد استعملها فيما بعد . ان كل شيء في شخصية اكاكي اكاكيقتش - من غرابة اسمه الى غرابة وظيفته - يبدو في حالة وسط ، ومع هذا فان تلك الغرابة قد تحولت - على نحو ما - على يد جوجول .

« فقط عندما كانت السخریات أكبر بكثير من أن تحتمل » عندما كانوا يجذبون ذراعه ، ويمنعونه من الاستمرار في عمله ، كان يعرب عن ألمه قائلاً : « دعوني وشأني لماذا تهينونني ؟ » وكان ثمة شيء غريب في الكلمات ، وفي النغمة التي تقال بها . كانت فيها رنة تثير الرجة ، حتى ان شاباً حديث العهد بالعمل ، كان قد

سمح لنفسه أن يسخر منه مقلدا الآخرين ، توقف فجأة كما لو كان قد طعن في قلبه ، ومنذ ذلك اليوم بدأ كل شيء له وكأنه يتغير ، ويظهر في ضوء جديد . بدأ كان هناك قوة غير طبيعية تدفعه بعيدا عن الصحاب الذين كان قد تعرف عليهم ، ورحب بصحبتهم اعتقادا منه في حسن تربيتهم وتهذيبهم . وبعد ذلك بزمن طويل ، وفي لحظات بهجته العظمى ، كان ينتصب أمامه شبح « النساخ » الصغير المتواضع بصلعة رأسه ، وكلماته التي تقطع القلب : « دعوني وشأني ! لماذا تهينوننى ؟ » ومن خلال هذه الكلمات التي تقطع القلب كان كأنما يهتف به صوت آخر ، « اننى أخوكم ! » . ويخفى الشاب المسكين وجهه في يديه ، وكم ارتعش مرات كثيرة بعد ذلك في حياته ، مدركا القدر العظيم من عدم الإنسانية فى الانسان ، ومدركا القدر العظيم من القسوة الوحشية التى تكمن مستخفية تحت قناع الأدب المثقف المصفى . ويا للدهشة ! انها توجد حتى فى الشخص الذى ينظر اليه العالم على أنه « جنتلمان » ، وعلى أنه « رجل شريف » .

ما على الانسان الا أن يقرأ هذه القطعة بعناية ليدرك أن عشرات من القصص بقلم ترجنيف وموباسان وتشيكوف وشيروود أندرسون وجيمس جويس لم يكن من الممكن أبدا أن توجد بدونها .

وإذا أراد الانسان بديلا يصف به معنى القصة القصيرة فمن الصعب أن يجد أحسن من نصف الجملة الوحيد التالى « ومنذ ذلك اليوم بدأ كل شيء له وكأنه يتغير ، ويظهر فى ضوء جديد » ، وإذا أراد عنوانا بديلا لهذا العمل فقد يختار « اننى أخوكم ! » . والذي فعله جوجول بشجاعة وذكاء أنه جرد من « النساخ الصغير » ، مستخدما أسلوب « البطولة الساخرة » ، شخصية أخرى تمثل المسيح المصلوب ، حتى انه ليمثلنا الرعب حينما تضعك لموقف ما حين نتذكر الشبه بين هذه الشخصية وشخصية المسيح .

ذلك شيء لا يمكن أن تؤديه الرواية . وهناك أسباب لا أقطع
بها تجعل من الرواية بالضرورة نسفاً من توحيد الهوية بين القارئ
والشخصية . والإنسان لا يستطيع أن يؤلف رواية عن « نساخ »
باسم مثل أكاذيب الأكافيتش ، يحتاج إلى مجرد معطف جديد ، أكثر
مما يستطيع أن يؤلف رواية عن طفل يدعى تومي تومبكنز ، سقط
منه « ينس » في « بالوعة » . ولابد أن يمثل واحد على الأقل من
شخصيات الرواية القارئ في بعض نواحي فكرته عن نفسه .
الصبي الجامع ، أو الثائر ، أو الخالم ، أو المثالي الذي لا يفهمه
أحد . وعملية التعرف هذه تقود دائما إلى بعض الأفكار عن مفهوم
الحياة السوية ، وبعض الصلات مع المجتمع ككل ، سواء أكانت
صلات عداوة أم صلات صداقة . أن الناس يعتبرون غير أسوياء
بمقدار ما يحيطون بمحاولات مثل هذا الشخص لكي يوجد في
العالم الذي يعمده عالما سويا ، وأسوياء بمقدار ما يساعدونه على
الوجود في مثل هذا العالم . وفي هذا المجال لا يوجد البطل فقط ،
وإنما يوجد شبه البطل ، ونصف شبه البطل . واستطيع أن أذهب
إلى الحد الذي أقول فيه أنه بدون فكرة المجتمع السوي هذه فإن
إنتاج الرواية غير ممكن . وأنا أعلم أنه توجد أمثلة للرواية تعارض
هذا ، ولكن لي أن أقول أن هذا الرأي صحيح تماما . إن « بطل
الأبطال » لا يظهر على مسرح العمل إلا إذا كان المجتمع قد أصابه
ارتباك شامل .

ولكن هذا غير صحيح بالنسبة لقصة « المعطف » ، كما أنه
غير صحيح بالنسبة لمعظم القصص التي سوف أناقشها . هنا
لا يوجد شخص يستطيع القارئ أن يتعرف فيه على نفسه ، اللهم
إلا إذا كان ذلك الشخص المجهول الخائف الذي هو المؤلف نفسه .
كذلك لا يوجد قالب اجتماعي يستطيع المرء أن يرتبط به ويعتبره
مجتمعا سويا . لقد انتهينا في مناقشاتنا للرواية الحديثة إلى

الحديث عنها على أنها رواية بدون بطل ، وألحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط ، وإنما لها بدلا من ذلك « مجموعة من الناس المغمورين » ، وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيد لأننى لا أجده أجود منه . هذه « الجماعة المغمورة » تغير شخصيتها من كاتب إلى كاتب ، ومن جيل إلى جيل ، فقد تكون الموظفين العموميين عند جوجول ، أو الخدم عند ترجنيف ، أو العاهرات عند موباسان ، أو الأطباء والمدرسين عند تشيكوف ، أو الريفيين عند شيروود أندرسون ، وهي دائما تبحث عن مخرج .

وصاحت : « اننى حتى ولو مت فانى سأذاق عذابي » . وقد كان تصميمها عبقرا للدرجة ان تعيش معها كل جسدها ، وبرقت عيناها ، وجمعت قبضتها ، وأعلنت : « اننى اذا كنت ميتة ، ولايتة يصبح مثل شخص شاعبا لا معنى له فانى سأعود من الموت » . اننى سأسال الله أن يعطينى هذه الأمانة . اننى سأتحمل أى ضربة تقع على فى سبيل أن يسمح لابنى بأن يعنى شيئا من أجلنا معا » . وبعد توقف متردد سارت المرأة نحو غرفة ابنها وأضافت فى غموض : « ولا تدعه يصبح جذبا ، ولا ناخبا » .

كان هذا النص من كلام شيروود أندرسون ، وأندرسون هنا يكتب كتابة رديئة نسبيا ، ولكن من الممكن أن يكون هذا الكلام لأى كاتب قصة قصيرة آخر . ما الذى حاولت أن تهرب منه البطلة ؟ ما الذى تريد لابنها أن يهرب منه ؟ الهزيمة ؟ وماذا يعنى ذلك ؟ أنه لا يعنى هنا مجرد الفقر المادى ، مع أن هذا غالبا من سمات « جماعات الناس المغمورين » ، ويبدو أنه يعنى فى النهاية الهزيمة التى يفرضها مجتمع بلا حدود ، مجتمع لا يوفر أهدافا ولا أجوبة . أن الجماعات المغمورة ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب ، وإنما من الممكن أن تكون مغمورة أيضا لغياب بعض الاعتبارات الروحية ، كما فى حالة القسيس ، والقسيس الفاسدين ، فى قصص ج . ف . باوارد الأمريكية .

يوجد في القصة القصيرة دائما ذلك الاحساس بالشخصيات الخارجة على القانون ، التي تهيم على حواف المجتمع ، والتي ترمز في بعض الأحيان الى شخصيات من أمثال عيسى وسقراط وموسى ، حيث تكون « كاريكاتيرا » وصدى لها . وليس عبثا أن توجد قصص قصيرة مشهورة تحمل عناوين من مثل « ليدى ماكبث حى متسنسك » و « ملك الوهاد لير » ، وعلى العكس من ذلك قصة « أكولينة وسط أيرلندا » . ونتيجة لذلك يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شئ لا نجده كثيرا في الرواية . انه الوعي الحاد باستيحاش الانسان . والحق أننا نكون أصدق لو قلنا اننا اذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا تنسما للألفة فاننا أنفسنا تجاه حالة مناقضة تمام المناقضة لذلك ونحن نقرأ القصة القصيرة . ان القصة القصيرة أقرب الى الحالة التي يمثلها قول بسكال « ان الصنم الأبدي لهذه الآماد اللانهائية يزعبنى » .

لقد اعترفت بأننى لا أدعى أننى أفهم الفكرة فهما كاملا . انها أوسع بكثير من أن يرتادها كاتب لم يتخرس بالتاريخ والنقد ، معتمدا على احساسه الداخلى فقط ، ولكن ما عندى من الدلائل على صحتها ، بصفة عامة ، يجعلنى لا أستطيع تجاهلها . وعندما تناولتها لأول مرة كنت قد لاحظت مجرد التوزيع الجغرافى الغريب لكل من الرواية والقصة القصيرة . وقد بدا لى أن كلا من روسيا القيصريّة وأمريكا الحديثة قادرة على انتاج الروايات العظيمة ، والقصص القصيرة العظيمة ، بينما بدت انجلترا ، التى يمكن أن تسمى دون مبالغة وطن الرواية ، هزيلة فى القصة القصيرة . ومن ناحية أخرى فان بلادى (أيرلندا) التى أخفقت فى أن تنتج روايا واحدا ، أنجبت أربعة أو خمسة من القصاصين يعدون فى رأى من كتاب الدرجة الأولى .

وقد عزوت هذه الفروق ، بتردد شديد ولكن على نحو صحيح اجمالا كما أعتقد الآن ، الى الاختلاف فى النظرة القومية الى المجتمع .

ففى أمريكا ، كما فى روسيا القيصرية ، يمكن أن تدل العبارة الآتية على موقف المفكرين من المجتمع « ربما يفعل شيء » ، وفى إنجلترا « لا بد أن يفعل شيء » ، وفى أيرلندا « لا يمكن أن يفعل شيء » . وربما نظر الشاب الأمريكى من جيلنا ، والشباب الروسى من جيل ترجنيف ، الى المستقبل بقدر من الاستخفاف الى مدى النجاح والفوز ، بينما لا شيء سوى الحظ التعس يمكن أن يحول بين الشاب الانجليزى وبين بلوغ هذا النجاح . أما الشاب الأيرلندى فانه حتى يومنا هذا لا يتوقع شيئا سوى سوء الفهم ، والسخرية ، والجور ، وذلك تماما ما نراه عند مؤلف « أهل دبلن » . ويلاحظ القارئ أننى أغفلت فرنسا التى أعلم عنها قليلا ، كما أغفلت ألمانيا التى يظهر أنها لم تجد لنفسها مكانا متميزا فى حقل القصص . ومنذ ذلك الحين رأيت شواهد جديدة تتجمع لدى منبهة بأن هناك شيئا من الحقيقة فى التقسيم الذى قمت به . لقد رأيت الأيرلنديين وقد غلبهم على أمرهم كتاب القصة القصيرة من الهنود ، وهناك شواهد كثيرة على أن هؤلاء الآخرين ، وقد وصلوا الى درجة من الاحترام النسبى . بدأوا يجابهون هذا الموقف من كتاب جزر الهند الغربية من أمثال صمويل سلفون .

من الواضح أن كلا من الرواية والقصة القصيرة ، مع أنهما تستمدان من نفس المنابع ، تستمدان بطريقة مختلفة تماما ، وأنهما قالبان أدبيان متميزان . والفرق بينهما ليس فرقا فى القالب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب كما سنرى ، بمقدار ما هو فرق أيديولوجى . ولا أعنى بطبيعة الحال أن كتابة القصة القصيرة ستتقصر فى المستقبل على الاسكيمو والهنود الأمريكيين ، فان لدينا ، دون أن نذهب بعيدا ، كثيرا جدا من الجماعات المغمورة . وأعتقد اعتقادا قويا أننا يمكن أن نرى فى القصة القصيرة اتجاها عقليا يجتذب جماهير الجماعات المغمورة على اختلاف الأزمنة كجماعات الشعاذين ، أو الفنانين ، أو المثاليين

الذين يستشعرون الوحدة ، أو الحالمين ، أو القسوس الفاسدين .
إن الرواية مازالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر ،
وعن الانسان بوصفه حيوانا يعيش فى جماعة ، كما هو موجود
بوضوح عند جين أوستن وتبرولوب ، ولكن القصة القصيرة تبقى
بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة ، ورومانتيكية ، وفردية ،
ومتأبئة .

كذلك تختلف القصة القصيرة عن الرواية من حيث الشكل .
ومن الممكن أن نعبر عن الفرق بينهما ابتداء بأن نقول ان القصة
القصيرة قصيرة ، وذلك ليس صحيحا بالضرورة ، ولكنه كاف كفرق
عام . ان الروائى اذا أخذ شخصية ووضعها فى وضع معارض
للمجتمع ثم سمح للشخصية ، نتيجة للصراع بينها وبين المجتمع ،
أن تتغلب عليه ، أو يتغلب هو عليها ، فقد قام بكل ما يتوقع منه .
ويشكل عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له ، والنمو التاريخى للشخصية
أو للحوادث كما نراه فى الحياة يشكل قالباً جوهرياً . واذا أهمل
الروائى ذلك فانما يهمله على مسئوليته الخاصة . لكن لا يوجد لدى
كاتب القصة القصيرة شيء من هذا ينظر اليه على أنه قالب جوهري ،
لأن اطاره الذى يرجع اليه لا يمكن أن يكون الحياة الانسانية برمتها ،
وهو لابد أن يختار دائما الزاوية التى يتناولها منها . وكل اختيار
يقوم به يحتوى على امكانية قالب جديد ، كما أنه يحتوى على امكانية
اخفاق كامل .

وسأوضح عنصر الاختيار هذا بالاشارة الى قصيدة لبراوننج .
ان كل قصيدة من غنائياته الدرامية العظيمة رواية قائمة بذاتها ،
ولكنها ضغلت فى لحظة واحدة من الأهمية الغريبة . . ليبوليس
حينما يقبض عليه وهو يتسلل عائدا الى المقر الدينى فى الصبح
الباكر ، وانديراديل سارتو حين يسلم قياده الى دور عاشق مطيع ،

ورئيس القسس وهو يموت فى كنيسة القديس براكسد . وبما أن حياة بأكملها لابد أن تحمله فى بضع دقائق فان هذه الدقائق لابد أن تختار بعناية حقيقية ، وأن تضاء بنور سماوى ، ذلك النور الذى يمكننا من التفرقة بين الماضى والحاضر والمستقبل كما لو كانت هذه الأزمنة جميعا ماثلة معا . فبدلا من رواية فى خمسمائة صفحة عن دوق فيرارا ، وزوجتيه الأولى والثانية ، وموت الأولى الغريب ، نجد لدينا خمسين بيتا فقط يصف الدوق فيها زوجته الأولى وهو يتفاوض على زواج ثان . والأبيات الأولى منها تجمد دماءنا :

« تلك زوجتى الراحلة معلقة على الحائط

ترنو كما لو كانت حية » .

وليس هذا هو القلب الجوهري الذى تعطيه لنا الحياة .

انه قالب عضوى . شىء ينبع من حادثة واحدة ، ويسمح الماضى والحاضر والمستقبل .

هناك قصة مربعة فى بعض الكتب المكتوبة عن بارنيل تحكى موت طفل له بيد عشيقته كيتى أوشى ، حيث يحوم هو حول المنزل مرتعبا كالشبح ، بينما يتقبل ويلى أوشى ، الزوج المطيع ، تعازى المواسين بأدب . وعندما تقرأ هذا يصبح غير ضرورى أن تقرأ قصة غرام بارنيل المنفرة ، ونهايتها التراجمية . ان المأساة ليكتبها . ان ولا ينقصها سوى كاتب مثل براوننج أو ترجنيف ليكتبها . ان على القصاص أن يبحث دائما عن وجوه أخرى فى الوجه الذى يقبله المجتمع من حياة الفرد تمكنه من كشف فحوى ذلك الوجه . وعلى هذا فكاتب القصة القصيرة يختلف عن الروائي ، ولابد أن يمتاز عنه كثيرا كاتبنا وفنانا ، وربما وجب أن أضيف أيضا ، بناء على الأمثلة التى اخترتها ، ويمتاز عنه كاتبنا مسرحيا . لأن لهذا العنصر على

ما اظن صلة بالقصة القصيرة . ان قصة بربرية من قصص ج . د . سالتجر بعنوان « فمى جميل وعيناي خضراوان » تعكس ذلك المنظر من حياة بارنيل بطريقة مدهشة . انها قصة زوج مخدوع يسأل تلفونيا أعز صديق له عن زوجته التى تأخرت فى الخارج ، دون أن يشك فى أن الزوجة موجودة فى فراش أعز الأصدقاء هذا . ويسرى « أعز الأصدقاء » عنه بطريقة جافة معدة ، وأخيرا يتصل الزوج المخدوع مرة أخرى ، ذلك الرجل الطيب الذى خجل من اعترافه المتسرع ، ليقول ان زوجته عادت الى المنزل ، مع أنها كانت لاتزال فى الفراش مع عشيقها .

ان الانسان قد يكون روائيا عظيما كما كان ترولوب فيما اعتقد ، ومع ذلك يكون ضعيفا جدا ككاتب . ولست أقطع ، ولكننى افضل أن يكون الروائي « دراميا » ضعيفا ، وأشك فى أن الرواية يمكن أن تتحمل مثل المنظر الذى اقتبسته من حياة بارنيل ، ومن قصة ج . د . سالتجر . ولا أعرف كاتب قصة قصيرة كان ضعيفا ككاتب اللهم الا شيروود أندرسون ، كما أننى لا أعرف كاتب قصة قصيرة على الإطلاق لم يكن لديه احساس درامى . وقد يعنى هذا الكلام أى شىء الا ما قد يبدو فيه من اطراء للقصة القصيرة . ذلك لأنه من السهل جدا على كاتب القصة القصيرة أن يبالغ فى « الفنية » . وقد أتقن هـ. نجواى أن تناول اللحظة المهمة الى حد أننا ننتهى عنده أحيانا بلحظات مهمة أكثر من اللازم ، وجعلومات أقل من اللازم . وسأحاول أن أشرح ذلك من واقع قصته « تلأل مثل القيلة البيض » . ان الانسان اذا فكر فى هذا العمل ، كرواية ، فانه يراه قصة حبيبين - رجل وامرأة - تبدأ فى الانهيار عند ما يغري الرجل - خوفا من المسؤولية - المرأة أن توافق على عملية اجهاض ترى أنها خطأ . ومن السهل أن ينبجج هذا النمو فى مفهوم الرواية . هو أمر بكنى ، وربما كانت هى انجازية . ومن الممكن أن تكون للرجل مسؤوليات

أخرى فعلا ، زوجة وأولاد فى مكان آخر على سبيل المثال ، وربما كان للمرأة نوع من التربية الاخلاقية ، أو تكون ، وهى تفكر فى مولد الطفل ، تحت تأثير توقعها أن عائلتها وأصدقائها سوف يقفون الى جوارها فى محنتها .

ويختار همنجواى مثل براوننج فى « دوقتى الراحلة » حلقة واحدة مختصرة من هذه القصة الطويلة المعقدة ، ويرينا العاشقين عند محطة جانبية فى أوربا بين موعده قطار وآخر ، كما لو كانا منبتين رمزيا عن بيئتهما واصدقائهما . وهما يتخذان فى هذا المجال قرارا كان قد بدأ فعلا يؤثر على حياتهما الماضية ، وسيؤثر قطعاً على مستقبلهما . نحن نعرف أن الرجل أمريكى ، ولكن هذا هو كل ما نعرفه عنه ، ونستطيع أن نخمن أن المرأة ليست أمريكية ، وهذا هو كل ما نعرفه عنها . ويسلط الضوء بشدة على ذلك القرار الوحيد بالنسبة للاجهاض . انه الاجهاض ، كل الاجهاض ، ولاشئ غير الاجهاض . ويفرض علينا نحن أيضا أن نكون قضاة فى هذا القرار ، ولكن على مستوى تجريدى . وواضح أننا اذا علمنا أن للرجل مسئوليات فى مكان آخر فسوف يزداد تعاطفنا معه قليلا ، واذا علمنا أنه لا مسئوليات لديه فسوف نكون أقل تعاطفا معه مما نحن عليه . ومن ناحية أخرى فانه سيزداد فهمنا للمرأة اذا علمنا ما اذا كانت ترفض الاجهاض لأنها تعتقد أنه خطأ أخلاقى ، أو ترفضه لأنها تعتقد أنه ربما قتل من سيطرتها على الرجل . ان الضوء يسلط بصورة رائعة ، ولكنه ضوء يعشى العيون . ونحن لا نستطيع هنا أن نرى فى الظل كما كنا نستطيع ذلك فى « دوقتى الراحلة » : « كانت تملك قلبا ، ماذا عساي أن أقول ؟ ، تفرحه بسرعة ، وينفعل بسهولة . لقد أحببت كل شئ نظرت اليه ، ولقد طافت نظرتها بكل مكان » . لذا ينبغي أن أقول ان قصة همنجواى فيها ذكاء ، ولكنها هزيلة . لقد حركت فينا غريزة الحكم الأخلاقى ، ولكنها لم تحرك فينا الخيال الأخلاقى ، كما تحركه « السيدة مع

الكلب الدمية » ، التى يمدنا فيها المؤلف بكل المعلومات المتيسرة ، التى تمكننا من تكوين رأى حول سلوك هذين العاشقين • ان عدم الاحكام النسبى فى الرواية يسمح للمؤلف بأن يعطى لمشاعره مجالا غير محدود ، وأن يغنى أحيانا • والروائيون ، حتى الضعاف منهم ، يغنون بصوت مرتفع وواضح فى أحيان كثيرة ، غناء يستغرق مجموعة من الفصول مجتمعة • لكن نغمة الغناء لا توجد غالبا فى القصة القصيرة على الرغم من كل منابعها الغنائية •

ذلك هو الفرق بين الأقصوصة والقصة الطويلة القصيرة الذى يمكن أن يجده الانسان عند ترجيف ، ويعتمد هذا الفرق بالضرورة على مقدار المعلومات التى يشعر الكاتب أنه لابد أن يمد القارئ بها ليتمكن خياله الأخلاقى من أداء وظيفته • ان هنجواى لم يعط القارئ معلومات كافية ، وعندما اشتكت السيدة العاقلة مدام موباسان من أن ابنها جيه يبدأ قصصه بسرعة أكثر من اللازم ، ودون تهديد كاف لها ، كانت تشتكى نفس الشكوى •

ولكن الأقصوصة كما كتبها موباسان ، وحتى كما كتبها تشييكوف فى فترة مبكرة ، تمثل أحيانا قالبا غير ناضج • وقد يصل عدم النضج هذا الى الحد الذى يكون فيه الكاتب عرضة للخطأ الفاحش ، ونادرا ما تكون الأقصوصة حينئذ أكثر من حكمة ، أو قصة طويلة قصيرة مجردة من معظم تفاصيلها • ومن ناحية أخرى فان قالب الأقصوصة ، كما هو موضح فى « دوقتى الراحلة » وفى « تلال مثل الفيلة البيض » ، قالب معقد بشكل متزايد ، وقد ضل عشرات من كتاب القصة القصيرة فى متاهاته •

هناك ثلاثة عناصر رئيسية فى القصة : العرض ، والنمو ، والعنصر المسرحى • ونستطيع أن نوضح العرض بالمثال التالى : « كان السيد فورتسكيو محاميا فى مدينة اكس الصغيرة » •

والنمو. بقولنا : « وذات يوم أخبرته مستر فورتسكيو أنها على وشك أن تتركه الى رجل آخر » ، والعنصر المسرحي بقولنا : « لا يمكن أن تفعل شيئا كهذا » . وعلى كاتب القصة القصيرة في الأقصوصة المسرحية أن يجمع بين العرض والنمو : وأحيانا يبدو أن العنصر المسرحي مهدد بالانهيار تحت ثقل العرض المتكلف كما لو قلنا : « قال جون فورتسكيو اننى كمحام أستطيع أن أقول لك لا يمكن أن تفعل شيئا كهذا » .

ان البهاء الميادر في « تلال مثل الغيلة البيض » إنما أتى من المهارة التي إطرحت بها هينجواى جوانب العرض غير الضرورية ، أما ضعف القصة فقد أتى ، كما ذكرت ، من أن معظم هذا العرض ليس مما يمكن الاستغناء عنه بحال . ومن الجائز أن يكون ترجميف هو الذى اخترع الأقصوصة المسرحية ، ولكنه إذا كان قد فعل ذلك فإنه سرعان ما أدرك مخاطرها فعاد فى قصصه الأخيرة ، حتى القصص المختصرة من مثل « صور قديمة » ، الى القصة الطويلة القصيرة .

والشئ المثالى بطبيعة الحال أن يمد القارئ بالقدر الكافى من المعلومات دون زيادة أو نقصان . وهنا ، مرة أخرى ، تختلف القصة القصيرة عن الرواية ، لأنه لا يوجد على ما يبدو طول تقليدى يؤثر على قوة الروائي فى أن يمدنا بكل ما نحتاج الى معرفته . ويبدو أن مثل هذا لا ينطبق على القصة القصيرة اطلاقا ، فموباسان غالبا ما كان يبدأ سريعا جدا ، اذ كان عليه أن ينتهى فى حدود ألفى كلمة ، وأوفلاهرتى يتركنا أحيانا نحس أن قصصه قد تجاوزت حد الطول المعقول ، أو أنها ليست طويلة بشكل كاف ، بينما لا تترك فينا قصص بابل ، ولا قصص تشيكوف ، هذا الاجساس . ويستطيع بابل فى بعض الأحيان أن ينتهى من قصصه فى أقل من ألف كلمة ، ويستطيع تشيكوف أن يدبج قصة قد تصل الى ضعف ذلك العدد ثمانين مرة .

ومن الممكن أن يقول الانسان عن ذلك عموما ان طول الرواية هو الذى يحدد قاليها ، أما القصة القصيرة فان قاليها يحدد طولها . ولا يوجد ، ببساطة ، أى مقياس للطول فى القصة القصيرة الا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها . ومما يفسدها ، لا محالة ، أن نحشى نحشوا لتصل الى طول معين ، أو تبتعد بترافق لتتقص الى طول معين . وأخشى أن أقول إن القصة القصيرة متاثرة ، بشكل خطير ، بأفكار مجررى الصنف فيما ينبغي أن يكون عليه طولها (يقال لى ، كما يقال لمعظم كتاب القصة القصيرة ، ان أحدا لا يهتم بقراءة أى شىء يزيد طوله عن ثلاثة آلاف كلمة) . وكل ما أستطيع أن أقوله ، نتيجة لقراءة ترجنيف وترجيف وكاثرين ما نسفيد وكاثرين أن بورتر وآخرين ، ان مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة فى ذاته . فالقصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الإطلاق ، والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير فكرة خاطئة بالضرورة . ان الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساسا ليس فرقا فى الطول ، انه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقي . ودفعاً للبس أقول اننى لا أحاول أن أغض من شأن القصص التطبيقي ، وكل ما هنالك أن القصص الخالص أكثر فنية . ولست على يقين الى أى حد يفضل الفن على الطبيعة ، كما اننى لست على يقين من الطريقة التى ينضبط بها هذا الفرق اذا أمكن ضبطه على الإطلاق . رأى دمترى مرسكى ، حين حاول التفريق بين الروايات والقصص الطويلة القصيرة التى كتبها ترجنيف ، أن القصة الطويلة القصيرة تسقط الحديث عن الأفكار العامة التى كانت شائعة فى رواية القرن التاسع عشر الروسية . وقد حاولت أن أقرب هذا الى حساباتوه الخاصة الغامضة عن الموضوع فتوصلت الى أن هذا مجرد طريقة أخرى للقول بأنه لم يكن يقصد أن تكون للشخصيات أهمية عامة فى القصة الطويلة القصيرة . وفى قصة رائثة كقصة « بيولن وبابويرين » يبدو أن الشخصيتين الرئيسيتين ليست

لهما أهمية عامة على الإطلاق ، مع أن ذلك ضرورى فيما لو كانتا شخصيتين فى رواية . وقد ظهرتا فى رواية مثل « قبل الموعد » ولهما قدر لا بأس به من الأهمية العامة تجعل القارئ مضطرا إلى الانحياز إلى أحدهما . اننا لا ننحاز إلى المدافع غير الشرعى عن الحرية الانسانية ، كما أننا لا ننحاز إلى الشاعر الذى يتحدث كثيرا عن أشياء تافهة . اننا نتعاطف معهما ونفهمهما ما فى ذلك شك ، ولكنهما يظللان عضوين فى جماعة مضمورة لا يستطيعان الدفاع عن أنفسهما .

وحتى فى قصة تفوق « مبارزة » لتشيكوف، هذه القصة القصيرة العجيبة التى تفرق كثيرا من روايات ترجنيف طولاً ، تبدو الشخصيات محددة جدا وغريبة جدا ، بحيث لا تسمح بأى نوع من التعميم الحقيقى ، مع أن المحادثات العامة مبنوثة فى كل مكان فيها . ونحن ننظر إلى ليفسكى ونادزهذا فيدورفنا ، كما ننظر إلى بيونين وبابيورين ، من الخارج ، بتعاطف وفهم . ولكننا نحس مع ذلك بأن مشكلاتهم هى مشكلاتهم هم ، وليست مشكلاتنا . ان الذى يقدمه لنا ترجنيف وتشيكوف ليس خصوصية القصة القصيرة بالمقارنة إلى توسع الرواية ، بمقدار ما هو ذلك القلب الفنى الخالص الذى أملت ضروراته الخاصة أكثر مما أملاه ما يلائمنا .

هذا ليس كسبا كله كما قلت . ان الرواية فن شعبى عظيم مثل المسرحية فى العصر الإليزابيثى . وهى مليئة بأوشاب الفن الشعبى ، ولكن لها ، مثل المسرحية الإليزابيثية ، كيانا عضويا يوشك الفن الخالص ، كالقصة القصيرة ، باستمرار أن يفترقه . لقد حاولت مرة أن أصف صراعى الخاص مع هذا القلب فقلت : « ان أجيالا من أصحاب الأساليب المهرة ، من تشيكوف إلى كاترين مانسفيلد وجيمس جويس ، قد جددوا القصة القصيرة بشكل لم

تعدّ تحتمل معه صوت الانسان الذى يتحدث » • وهناك كتاب كان لديهم نفس الشعور غير المريح حتى فى القرن التاسع عشر • كان ليسكوف ، ذلك الكاتب الروسى العظيم ، والوحيد الذى لم تترجم أعماله بما فيه الكفاية ، واحدا من هؤلاء •

وواضح من العدد الضئيل الذى ترجم من قصصه أنه أراد أن يكون للأدب كيان عضوى • وقد حاول أن يحيى القصص الشعبى حتى يمكننا أن نسمع صوت الانسان الذى يتحدث • ان لدى القاص الشعبى وسيلة واحدة للاحتفاظ باهتمام قارئه ، هى تكديس حادثة على حادثة ، ومفاجأة على مفاجأة ، ذلك لأن جمهوره ، كالطفل الذى ينصت الى قصة فى وقت النوم ، يستطيع أن يفهم بضع جمل فحسب فى وقت واحد ، وذلك بعكس القارئ الذى يستطيع أن يحتفظ بعدد من التفصيلات فى ذهنه مرة واحدة • لقد قال شيخ من قصاص القصص الشعبى مرة ، وقد جاء بمن يقرأ له بعض قصصى : « ليس فيها ابداع كاف » • ولاشك أنه كان سيجد « ابداعا كافيا » يرضيه فى قصة ليسكوف « المتجول المسحور » • كان لدى ليسكوف الميل الشعبى للتطرف • لقد أراد أن يكون الناس أحياء مكتملى الحياة ، فعندما يكونون سكارى أرادهم شديدى السكر ، وعندما يقعون فى الحب لم يهجه أن يكونوا شديدى الحرص • ان عبارة « ليدى ماكيت حى متسنسك » لا ينقصها الوضوح كعنوان ، فالبطلة ، وقد أحرقها الوجد ، تقتل حماها أولا ، ثم الوريث الذى سيرث معها ، وأخيرا ، فى عملية تحطيمها لنفسها ، تقتل عشيقها • اننى أعتقد أن صديقى القاص الشعبى الشيخ كان سيعرض شفتيه اعجابا عند ذلك ، ولكنى لا أتصور خيبة أمله فى قصة « السيدة مع الكلب الدمية » حيث لم يقتل أحد على الاطلاق • اننى أكاد أسمع يبكى • انه لم يكن ليستطيع أن يقصها على جمهوره فى كوخه الصغير ، دون اضافة حادثتين خياليتين ، وحادثتى قتل ، وشيخ واحد على الأقل •

غير أنه لو كان ذلك كل شيء لكان ليسكوف مجرد كبلنج روسي . ولكنني أقرر ، على حد فهمي ، أنه يوجد شبه بسيط بينه وبين كبلنج ، هذا فيما عدا المشابهة السطحية وفيما عدا الميل الى التطرف ، وتناول العمل على شكل حلقات . وأعتقد أن كبلنج تناول الأشياء السطحية التي تنتمي الى فن القصص الشفوي دون اضافة ذلك الاحساس بالماضي الذي يفسر أشد أنواع مبالغتها جموحاً . وصف كبلنج في قصة مشنوقة جدا له الجندود الأصليين المتمرد . أيرلندي في القوات البريطانية في الهند ، وهو يغني أغنية « لبس الأخضر » أمام تمثال المسيح المصلوب ، مع شارة موضوعة على قلنسوته وقت صلاة « الانجيلوس » . ولكنه جعل ذلك مبتذلاً ، على عادته ، فوضع المسيح المصلوب ، و « الانجيلوس » ، وشارة الرأس على قدم المساواة مع تشوية الأبقار ، ومع أغنية المتمرد الأيرلندي كما تقضى الخصائص الأيرلندية الأصلية . وذلك خطأ لم يكن ليسكوف ليقع فيه . ولن نجد ، لأول وهلة ، سوى القليل الذي نميز به « الليدي ما كيث » لليسكوف من قصة « لاف أو ويمين » ، ولكنك تستطيع أن تضع الأولى في قصص « الملحمة النثرية » دون أن يلاحظ عليها أي لبو ، على حين أنك لن تجد أحدا يضع الثانية موضع الأولى دون أن يلاحظ أن الكلمات التالية : "I'm dying Agypt, dyln" ليست لغة « الملحمة النثرية » ، انها قطعاً لغة الحانات .

ان ليسكوف له أهمية لأنه يحدد بحق الفرق في النظرة بين نموذجين من البشر ، لا بين رجل انجليزى « محافظ » ، ورجل « عمالي » . ويؤثر كبلنج ما هو عظمى اذا كان يفيد التوسل بالعنف ، واذا كان العنف مدعماً بحوادث السلب المتكررة ، بينما ليسكوف يخب ذلك لذاته . كان الجلد شيئاً مرغياً بالنسبة لكل من ترجمتيف ولشيكوف ، أما بالنسبة لترجنيف فلانه أحسن بأن التاريخ قد حكم عليه بأن يأخذ دور الجالدين أما بالنسبة لثشيكوف ،

الذى كان حفيدا لعبد ، فلأنه أحس بأن كل ضربة سوط كانت موجهة الى ظهره . أما بالنسبة ليسكوف فيحسن أن نواجه الحقيقة ، وبدون تحامل ، فنقول انه وجد أن كل أعمال الخسة كانت مشوقة الى حد كبير . لقد كان الجلد بالنسبة له اختبارا للتحمل كأي اختبار آخر ، كما أن التحمل عنده كان جوهر الذكورة . انه ربما دافع عن العذاب لنفس الأسباب :

« لقد ضربوني « علة » شديدة لدرجة أنني لم أستطع بعدها أن أقف على قدمي . وحملوني الى والدي على قطعة حصير . ولكنني لم أتضايق لذلك كثيرا . لكن الذي ضايقني حقا كان الجزء الأخير من كلامي ، والذي حكم على بأن أركع على ركبتي . وأدخرج الأحجار في الحديقة . لقد شعرت بالضيق لذلك حتى أنني بعد تفكير بائس أدركته في ذهني حول كيفية وجود مهرب من مثل كلتي ، قررت أن أتحرر » .

تلك وجهة نظر غريبة يمكن أن نجد لها في مكان آخر في قصص ليسكوف ، وهي شيء من خواصه تماما . فمثلا حين أضع بطل قصته « المتجول المسحور » أموال رئيسه في القمار أدرك أن العقوبة الوحيدة التي تفاسب هذا الذنب هي الجلد ، لذلك ذهب الى رئيسه خافض الرأس :

« قال الرئيس : ماذا تريد الآن ؟ »

قلت : اضربني « علة سخاثة » على أية حال ياسيدي . »

هذه ليست السخرية التي نجد لها في أسلوب « البطولة الساخرة » ، كما أنها ليست تخطيطات انحراف جنسي . انها تطابق المنظر العجيب في « الحور نال » لجوجوين ، عندما طلبت منه عشيقته ، وقد خانتها ، أن يضربها ، لا لأنها شعرت بأى ذنب معين

بالنسبة لسلوكها ، بقدر ما كانت تعرف بالغريزة أن جوجوين سيستريح بعد ذلك . انها جزء من السيكولوجية الصبغانية البدائية التي تظهر عند لورنس في قصته « تذاكر من فضلك ! » . ولا يوجد شيء يقال عنها صراحة بين المتحضرين . انها حقيقة من حقائق السيكولوجية الصبغانية البدائية ، لكنها تعني أن ليسكوف كان صادقا غالبا فيما يتصل بها ، بينما الأحرار والانسانيون من أمثال ترجنيف وتشيكوف كانوا مخطئين .

قرأت منذ عشرين سنة قصة من قصص ليسكوف تسمى « اللادع » ، ذكرتني في الحال بقصة تشيكوف المسماة « الى الفيلا » . وقصة تشيكوف قصة تراجيدية لمهندس متحضر يحاول مع زوجته وعائلته أن يقدموا ما في وسعهم للفلاحين المتأخرين من حولهم . ولكن المهندس بهذا يجلب على نفسه احتقارهم ، ويطرده حقدهم من منزله . أما قصة ليسكوف فتدور ، على قدر ما أذكر ، حول مدير مصنع انجليزي متحضر في روسيا يفرض بدل عملية الجلد البربري عقوبات خفيفة لا خطر منها . ولكن الفلاحين ، الذين كانوا قد رجوا أن الرجل الانجليزي سوف يعاملهم كآب ، ويضربهم أحيانا عندما يخطئون ، ينزعجون انزعاجا شديدا عندما يؤمرون بمجرد الوقوف في « الركن » . وأخيرا ، وفي يأس ، يحرقون منزل الرجل الانجليزي عليه . انها نفس القصة ، لكنها هذه المرة تروى من الداخل . ونستطيع مرة أخرى أن نتجادل حول ذلك الى ما لا نهاية دون أن نقرب من حل . والفارق الأساسي أن ليسكوف ، بغلوه الهائل يقنعنا بأنه يعرف الفلاحين ، بينما تشيكوف ، ذلك الطبيب القديس الذي يحاول أن يساعدهم من الخارج ، ليست لديه ببساطة أية وسيلة لمعرفة الطريقة التي تسير عليها عقولهم ومع أنه روسي تماما فهو غريب في عالم ليسكوف وجوجوين . انني لا أحب هذا العالم ، ولكن ليسكوف ، بالنسبة لأشياء معينة ، هو الأكثر فنية .

ان المعركة قد اتجهت ضد التقليديين لأسباب ذكرتها في الفقرات الافتتاحية من هذا الفصل . ان الشكل نفسه حديث ، ومن الممكن أن نعطي فنا بدائيا كفن المسرح دفعة جديدة في طريقة لكي يصبح أكثر « جماهيرية » ، ولكن التجربة في القصة تجرى في الأغلب الأعم في الاتجاه المضاد . ومع أن ليسكوف يتساوى مع تشيكوف في عظمتة ككاتب ، هذا اذا قبل الانسان رأى النقد الروس ، فانه عمليا غير معروف خارج روسيا . ولكبلنج ، وهو قصاص رائع له بعض ميزات ليسكوف ، تأثير قليل خارج البلاد التي تتكلم الانجليزية ، ويصعب ، حتى في داخلها ، أن نستنتج من أعمال أى قصاص جاد أن كاتباً مثل كبلنج كان له وجود على الإطلاق . وحتى في بلاده نفسها لا أثر له على لورنس وكوبازد وبرنشيت .

أما في أيرلندا فيستطيع الانسان أن يستنتج بالتأكيد أثره على ايديث سومرفيل ، ومارتن روس ، مؤلفي مجموعة « المندوب القضائي الأيرلندي المقيم » ، وتاريخ عملهما في بلادها ذاتها عبارة عن درس عملي في الطريقة التي تطورت بها القصة . وكتاب « المندوب القضائي الأيرلندي المقيم » ، ولنتخير عنواناً عاماً لمجموعات القصص التي تبدأ بقصة « بعض تجارب مندوب قضائي أيرلندي مقيم » ، من ألطف الكتب التي أعرفها . كانت ايديث سومرفيل تلميذة تدرس الفن في باريس ، وقد وقعت تحت تأثير الطبيعيين الفرنسيين كما يمكن أن يرى من قصتها « شارلوت الحقيقية » . وكان جورج مور ، وهو واحد من طبقة ملاك الأرض الأيرلنديين ، تلميذاً يدرس الفن أيضاً ، وقد وقع كذلك تحت تأثير الطبيعية . ومن الممكن أن تقارن قصته « موشلين » بقصة « شارلوت الحقيقية » . ولكن الشبه ينتهي عند هذا الحد . فعندما يكتب روس وسومرفيل قصصاً فإنهما ينسيان كل ما تعلمناه من الطبيعيين الفرنسيين ،

ويبدو أنهما كانا يكتبان بقصد المتعة فحسب ، ولكن جورج مور لم يثن شيئاً من ذلك ، ويمكن أن يرى عليه تأثير فلوبيير ورولا والكونكورتنس ، وحتى ترجميت ، في أبسط نواحي قصصه في مجموعة « الحقل غير المحروث » .

إن التضاد بين هذين الكتابين تضاد غير عادي ، وقد أعدت قراءة « المندوب القضائي الأيرلندي المقيم » على فترات ، ولثلاثة أربعين سنة ، لمجرد الاستمتاع به ، أن القصص التي به غريبة وصافية وبسيطة ، وفيها شيء من ميزات قصص ليستوف ، إنها قصص الهواء الطلق والخيال والحيوانات والناس الذين بينهم وبين هذه الأشياء لغة . ونوع المرح الذي فيها من النوع المتنوع العنيف الذي أتذكره من كتب الأطفال في صباي . وتأتي لحظة المرح القصوى عندما يكسر منظر البطل ، أو عندما يضع قدمه في « البارومتر » . ويفوق هدد المصائب التي تحدث في الاحتفال الزراعي المحلى كل الظنون ، حيث تجف قافورات الميناء ، وحيث يملأها الخدم الثمار ذوو الدهن بماء الليمون .

« أنه إذا كان الهدف ، كما اعتقد ، خداع الخيل لكي تصدق أن هذا نبح ماء ، فقد كان ذلك فاشلاً تماماً ، لأن الخيل أدركت في الحالة أنه كان حيلة خطيرة ، وقد تم ذلك دون شعور أو مبالاة . أما إذا كان الهدف تسليية الجمهور تسليية متنوعة ، فلا شيء يمكن أن يكون أكثر نجاحاً . إن كل أنواع الرقص غرضت بتجساج ، فحاول حضان أن يتشلق القضبان إلى حيث المكان القام لوقوف الجمهور ، وتوقف حضان أخيراً تماماً في لحظة حرجة ، ثم عناد فتأرجح وأرجع في دفر إلى نقطة البداية ، بينما صاحبه معلق في رقبته مثل « الليدالية » ، وخطا ثالث في مهارة ، وبروح مرحة غير معتادة بين الخيل . . . خطا برفق فوق شجيرات « الغيز » ، وخاض في عصير الليمون بهدوء شجاع بين موجات الإعجاب . »

إن الشك يساور الإنسان في الحكم الذي أصدره على هذه القصص عندما يسأل نفسه عن موضوعها . يوجد هناك حقا صوت رجل يتحدث ، أو صوت امرأة . وهذا يتطلب جمهورا . ولكنك إذا أبعدت الجمهور فماذا يتبقى لك ؟ لا شيء . يثبت أمام التحليل بكل تأكيد . أزعجني منذ سنين قراءة قصة تسمى « بيت هارنجتن » ورحت أحللها . وقد تكشف لي عن قصة مضحكة تتخللها قصة أشباح . وكانت النتيجة شبيهة بحادثة رديئة عند « مزلقان » : يأتي عمال تنظيف المداخل إلى بيت « المندوب القضائي المقيم » . ولأنه يعرف ما يجلبه هذا التنظيف فإنه يترك البيت هو وعائلته في ذلك اليوم . وكانت العائلة قد رفضت من قبل اعارة سلمها الطويل لجار مريح لها . وتذهب الأسرة لزيارة عانسين تديران مزرعة لتربية الدجاج ، وتجدهما أخيرا في مزارع عام في « بيت هارنجتن » . وهو بيت مدير منجم كان قد انتحر . إن إحدى العانسين تعترف على البيانو ، بينما يقف بجوارها رجل يلبس قلنسوة بجار . وبينما كان « المندوب القضائي المقيم » يشتري سلما طويلا ليعيره لجاره كما طلب إذا بابنه الصغير يختفى . وتهترف العانس أنها رأت عبر الحقول مع رجل يلبس قلنسوة بجار .

وواضح لأقل الناس ذكاء عند تلك النقطة أن الرجل الذي يلبس قلنسوة البجار هو مدير المنجم الميت ، وأنه ينوي شراء بالابن الصغير « للمندوب القضائي المقيم » . وينفذ الطقيل دون ضرر يلحقه سوى كسر عظمة ترقوته . وهنا يكتشف « المندوب القضائي المقيم » أن البيليم الذي اشتراه لتوه بثلاثين سلما لم يكن سوى سلمه هو نفسه . لا توجد في قصة كهذه أية علامة على أنها عمل فني ، فليس لها إطار ذهني ، وهي لا شيء حين تدرس بحيث وضوء النهار البارد . أنها تحتاج إلى شموع وضوء نار ، وتحتاج فوق ذلك إلى جمهور خصب الذهن . لكن حين يتحول الإنسان منها إلى

قصة جورج مور المسماة « الحنين الى الوطن » فى مجموعة « المحقل غير المحروث » بدرك أن قصة جورج مور لا تحتاج الى نار ولا ضوء شموع ، ولا الى جمهور سواه . انها قصة بسيطة لساق فى نيويورك يعود الى أيرلندا ليسترد صحته فيقع فى حب فتاة أيرلندية . ويقف فى طريق استقراره معها شكة فى حياة جيرانه ، وفظاظة قسيس الحي . وينسل يوما عائدا الى نيويورك مدفوعا بذكرى مناقشات حرة ومخلصة فى أمريكا . ونراه كلما فكر فى أيرلندا فى نهاية القصة فكر فى الفتاة التى خلفها لجن عالها ووحده ، فتكتسب ذكرياته حدة جديدة . قارن بين الذكاء الهادى المتعاطف عند مور فى هذه الفقرة ، وبين تهلات التلميذة القوية فى فقرة عند سومرفيل وروس : « فى داخل كل انسان توجد حياة صامتة غير متغيرة لا يعرفها أحد الا هو . وكانت حياته الصامتة غير المتغيرة هى ذكرياته عن مرجريت ديركن . لقد نسى غرفة « البار » وكل ما يتعلق بها . والأشياء التى رآها أكثر وضوحا كأنه حائذ البضة المخض ، والحة الندية والحلفاء حولها . الخط الأزرق للمرتفعات

هنا لا يوجد تعمل . لا يوجد سوى شئ من التقابل البسيط . ان اتجاه القصة مجرد نمط ، نمط للحياة الانسانية كما مارسناها جميعا . حنين الى الوطن ، وفاقه من الوهم . ثم حنين جديد تشمله التجربة . أن لهذه القصة صفاء القصة القصيرة الخالص باعتبارها مضادة للأحدوثة . وهى لاتمت بصلة قط الى قصة « بيت هارنجتن » . وربما أحببتها أو كرهتها ، وفكرتى الخاصة عن القصة القصيرة تجمع أشياء متناقضة بعض التناقض ، ولكنها مكتملة كنظام فنى . انها تعرض قالبا فنيا منقحا تنقيح « البسوليت » ، وتعرض شيئا

آخر أكثر أهمية للمهتمين بالقالب ، وهو أنها تحدد الطريق الذي ستسلكه القصة القصيرة الأيرلندية . ومع أنني أعتقد أنك ستجد في مقابل كل نسخة من مجموعة « العقل غير المحروث » مائة نسخة من مجموعة « المندوب القضائي الأيرلندي المقيم » فان الأدب الأيرلندي سلك طريقة مور ولم يسلك طريقة سوفريل وروس .

ينبغي حقا أن يعزى الى مور الفضل الذي يعزى حاليا الى حواريه العنيد جويس . وعلى الرغم من أن عمل الرجلين قد اختلف في تطوره اختلافا عظيما ، اذ أذعن مور لحبه للجدل بينما أذعن جويس لتجربته مع القالب ، فان القصص الأولى في « أهل دبلن » تستمد كثيرا من مور . كذلك أعتقد نفس الشيء فيما يخص بقصص ليام أو فلاهرتي ، مع أنه من السهل القول بأن فلاهرتي ربما لم يقرأ مور قط . ان قصصه على الأقل تنبئ عن هذا . لكن بينما يقع أو فلاهرتي في رواياته في أخطاء لم يكن مور ليقع فيها قط ، يتفادى في قصصه القصيرة أخطاء كان من المؤكد أن يقع فيها مور . واذا أراد الانسان أن يكتب بحثا للبرهنة على أن الرواية ليست قالباً ايرلنديا بخلاف القصة القصيرة ، ثم اختار أعمال أوفلاهرتي للتدليل على نظريته ، فلن يكون هذا أسوأ اختيار ممكن .

ان الموضوع عند أوفلاهرتي هو الغريزة لا الحكم . وقد لخصه الشاعر جورج راسل قائلا : « ان أوفلاهرتي أوزة عندما يفكر ، وعبقرى عندما يشعر » . وأحسن قصصه تتناول الحيوانات ، وكلما اقتربت شخصياته من الحيوانات كان موفقا في تناولها . ولأن مور مولع بالجدل فانه لم يستطع في « الحنين الى الوطن » أن يتجاهل أن سبب الهجرة عموما هو محض السأم من ديانة متسلطة . وقد استطاع أوفلاهرتي ، لطبيعته البريئة ، أن يتجاهل في قصة مثل « ذاهب الى المنفى » كل شيء - ما عدا طبيعة النفي نفسه - بحالة أشياء لابد أن نتحملها جميعا مثل الحب والموت . ويستطيع

الانسان أن يتصور نوع الخلط الذي كان سيفعله جورج مور في مثل « الأوزة الخرافية » لأوفلاهرتي . وهي قصة من مجموعات القصص القصيرة الأيرلندية العظيمة . انها قصة أوزة صغيرة ضعيفة حولها اعتقاد صاحبها في الخرافات الى شيء مقدس في قرية أيرلندية . وقد جمعت الأوزة ثروة عظيمة ، وأدارت رأس صاحبها ، حتى قرر راعي الكنيسة المحلية أن يقضى على هذه العبادة ، فرمى أجلاف القرية الأوزة الصغيرة المسكينة بالحجارة حتى الموت . ان هذه القصة من حيث جوهرها ، هي تاريخ الديانة كله . وهي تتطلب جورج مور أو أناتول فرانس أو نورمان دوجلاس ، ولكن لأن أوفلاهرتي يشعر أكثر مما يفكر ، فانه لم يمسح أبدا لظل السخرية أن يفسد خطورة الموضوع . وصحيح أننا نضحك بصوت أعلى مما أضحكنا به مور أو دوجلاس ، ولكننا في نفس الوقت نتأثر . وأخيرا فإن الانطباع الذي يترك في أذهاننا شبيه ، على نحو ما ، بالانطباع الذي تحدثه قصة ترجميف « براري بازهين » . ان الصمت الأبدي لهذه الآماد اللانهائية يرعبني .

ولو كنت أعلم من الأدب الأمريكي ما أعلم من الأدب الأيرلندي لأحسست أنه ينبغي علي أن أشير الى أن « ونسبرج أو هيو » لشيروود أندرسون تمثل بالنسبة للأمريكيين ما تمثله « الحقل غير المحروث » بالنسبة للأيرلنديين . ان التاريخ نفسه ، ١٩١٩ ، يحمل من الأهمية ما يحمله تاريخ ١٩٠٣ الموجود على غلاف كتاب مور . ان الاشتراك في الحرب العالمية الأولى جعل الأمريكيين يحسون لأول مرة منذ الحرب الأهلية بأنهم معزولون وأنهم معدومو النظر، وأنهم أهل بشاشة . وقد حولهم عدم الرضا الذي بعثته فيهم الى جيل من الناس الموضوعين في غير أماكنهم ، فهم ليسوا في وطنهم لا في أمريكا ولا في أوروبا . كان شيروود أندرسون في سنة ١٩١٩ علامة على بداية احساس ذاتي جديد ، وكان فترجيرالد سنة ١٩٢٠

يصنف رجوع الجيوش ، والمضاعفات الجديدة التي كان يسببها ذلك . وبعده سنتين من ذلك التاريخ كان همنجواي وفوكس يخططان للأدب الجديد .

عندما قلت انني لا أعرف شخصا يتصف بالعظمة قصاصا ولا يتصف بها كاتباً استثنيت أندرسون ، الذي لم يبدأ الكتابة حقا حتى كان في الأربعين من عمره ، وان كان لمجموعة قليلة فحسب من الكتاب مثل رؤيته الواضحة لما يمكن أن تؤديه القصة القصيرة . لقد ميز جماعته المغمورة بشكل مؤكد وقاطع ، وهم الحالمون المتفردون في الغرب الأوسط . ان وحدتهم أعمق وأكثر مأساوية من وحدة القساوسة عند جورج مور ، أو كتبة الحسابات عند جويس . ولعل ذلك لأنهم ينحدرون ، مثل أندرسون نفسه . من طبقة لديها ثقة بنفسها . رجال ونساء أكفاء لا يعرفون ماذا يعني أن يكون الانسان مغلوبا على أمره منذ ولادته . ومن المكن أن تعقد مقارنة مشوقة بين « ايفلين » لجويس . و « مغامرة » لأندرسون ، فكلتاهما تتناول النساء الحساسات اللاتي «وضعن على الرف» لسبب أو لآخر . ان ايفلين منتظرة الذهاب مع الرجل الذي تحب الى بيونس ايرس ، ولكن عندما تكون السفينة على وشك الرحيل تتركه وتهرب عائدة - مغلوبه - قبل أن تبدأ على الاطلاق . واليس هندمان ، التي انتظرت بدون أمل عودة الرجل الذي أحبت ، تخلع ملابسها ، وتخرج الى الشارع لتعرض نفسها على أول رجل تقابل . لكن يتصادف أنه رجل عجوز وأصم . ولم يقل شيئا سوى « ماذا ؟ » « ماذا تقولين ؟ » . لذلك عادت اليس الى المنزل ، وذهبت الى الفراش ، وبدأت تحاول ، وقد أدارت وجهها الى الحائط ، أن تواجه الحقيقة بصراحة ، وهي أن كثيرا من الناس لابد أن يعيشوا ويموتوا منفردين حتى في ونسبرج ، انها لحظة رهيبه بالنسبة للأمريكي حين يتحول تفؤله الواضح الى يأس مساو له في الموضوع . ان شخصيات أندرسون تفهم موقفها

اليأس جيدا ، لدرجة تجعلني أحيانا أسائل نفسي : أليست هذه فى الحقيقة أمثلة « للمعاناة السلبية » التى أصر بيتس على أنها ليست مادة للفن ؟

ان الكلمتين الرهيبتين « وحيد » و « متوحد » ترنان فى كل قصة تقريبا من مجموعة « ونسبرج أوهيو » ، وتصحبهما كلمة أخرى هى « يدان » ، يدان تمتدان من أجل اتصال انساني لا وجود له . ومع ذلك فان هذا الاتصال نفسه هو الخطر الرئيسى ، لأنك حين تتزوج فانك تستسلم لمستويات الجماعة المغمورة . ولا أمل للمتزوجين الا فى أن ينقلوا حلم الهروب الى أطفالهم . هذا الخطر هو موضوع القصة الجميلة المسماة « الكذب غير المخبر عنه » ، وهو كذلك موضوع قصة أخرى متأخرة أضعف من هذه هى « التعاقد » . والأمل المنقول الى الأطفال هو موضوع أطفى قصص أندرسون وهى « الموت » . فى هذه القصة يترك جده جورج ويلارد لابنته ، وذلك لعدم الثقة فى زوجها ، ثمانمائة دولار لتكون « بابا عظيم مفتوحا لها » عندما يأتى الوقت الذى تهرب فيه . وعندما تهزم اليزابيث بدورها تدخره ليبقى « بابا عظيم مفتوحا » لابنها جورج . وتخبطه بعد أسبوع من زواجها فى حائط عند أقدام سريرها ، حيث يبقى فى نهاية القصة مدفونا . . مختوما ومنسيا .

لقد تطورت القصة القصيرة الأمريكية عن ذلك الكتاب الصغير العجيب . وقد عالج الأمريكان القصة القصيرة بروعة تجعل الانسان يستطيع القول بأنها قالب فنى قومى . لقد ذكرت سببا واحدا من الأسباب التى أعرف لامتياز القصة القصيرة الأمريكية ، لكن توجد بطبيعة الحال عدة أسباب لذلك . منها أن أمريكا أهلة بجماعات من الجماهير المغمورة . وهذا اللطف العجيب الذى يلقاه الغريب من الأمريكين ، والذى يوجد جنبا الى جنب مع القسوة الأمريكية التى

يلقاها كل الناس ، انما هو لطف أناس تاه أسلافهم فى مجتمع لا صداقة فيه . وهم يدركون ان المجتمع الصديق هو الاستثناء لا القاعدة . ان غرابة السلوك ، التى هى دم حياة القصة القصيرة ، غالبا ما تكون تخلصا من نوع غريب من حياة الأسلاف . نوع بعيد جدا وقديم جدا .

من بين قصص تلاميذى الأمريكان الكثيرة أذكر قصة كتبها تلميذ يهودى أكثر مما أذكر قصصى نفسها . وهى تدور حول امرأة تملك حانوت « خردة » فى نيويورك ، حيث يسرق ابنها قطع النقود من « الخزنة » لينفقها على لهوه الخاص . وذات يوم عاد الأب ليجد « الخزنة » مكسورة ، وأمه فاقدة الوعى . كان قد كتم فيها يهد يهودى آخر تعرفت عليه . وحين حاول أن يستدعى الشرطة اعتراها غضب مجنون وصرخت : « أليس شاقا بما فيه الكفاية أن يكون لمسن برنيوم المسكينة ابن هو لص قذر حتى يرسل لها فى طلب الشرطة ؟ » . وبعد ذلك ، وقد انتهت القصة ، أقلت عن السرقة من « الخزنة » .

ولعلك تقول : هؤلاء هم اليهود ! . ولكن هذه القصة ليست مجرد قصة يهودية الا بالقدر الذى نعتبر به أعذب قصص سارويان مجرد قصص أمريكية ، أو قصص كاثرين آن بورتير مجرد قصص زنجية إيرلندية . انه صوت من عوالم أخرى شبيه بصوت ذلك « النساخ » فى قصة المعطف « لجوجول الذى يصرخ « اننى أخوكم ! » .

تلك هى ، كما يخيل الى ، أهمية قصص ج . ف . باوارز . انها ليست عنصرية بالرغم من أننا لو حكمنا بناء على الاسم فلا بد وأن يكون السيد باوارز إيرلنديا أكثر منى . ويتناول أحسن هذه القصص القسس ، والذين سيصرون قسسا . هؤلاء الداخلون فى مجتمع المال ، مع أن المال قد ترك بصماته القذرة على الكنيسة التى

ينتمون اليها • لقد اكتشف باوارز جماعة مغمورة أصيلة ومزعجة مثل جماعة سارويان الأمريكية ، ومثل أهل الفن الفاسدين عند ويلاكاثر ، والرومانتيكيين الفاسدين عند أندرسون • ومرة أخرى يخيل الى أننى أسمع ، عبر الوهدة التى تفصلنى عنهم ، صوت « النساخ » عند جوجول يصرخ « اننى أخوكم ا » •

ان النموذج الكامل لكتاب القصة الأمريكيين المحدثين ، فى أثناء عملية الكتابة ، هوج • د • سالنجر • وليس ذلك لأنه طور القلب نفسه كما لم يفعل أحد منذ تشيكوف ، ولا لأن قالب القصة القصيرة يظهر عنده كما هو عليه بالتحديد ، أى ما يناقض الرواية • ولكن ما يجعله نموذجيا هو أنه على الرغم من أن موضوعه هو التفرد الانسانى فان تفرده خاص بدلا من أن يكون عاما • صحيح أنه قام بمحاولة جريئة لكسب تعاطفنا بخلق شخصيات هم لتاج للزواج الأيرلندى اليهودى المشترك ، وهذه « التوليفة » هى أشد الجماعات المغمورة التى يستطيع أن يتصورها الانسان تفردا ، ولكنه على الرغم من ذلك لا توجد لديه « جماعة مغمورة » ، ولا توجد محاولة لجعل التفرد النفسى موضوعيا • ان كل شخصياته هى شخصية هاملت ، فزاكرى جلاس رجل مكتمل ، وهو شخصية ناجحة جدا ، من حيث الظاهر ، فى وظيفة تجارية يبلغ التنافس عليها مداه وهى التليفزيون • وعلى الرغم من ذلك فهو منعزل فى عالمه الخاص كائى مراهق • ويبدو كذلك أنه لايسكر ، ولا يقول أشياء تافهة كما يفعل بعضنا ، ولا يعود مع سكرتيرته الى شقتها • ويود الانسان أن يعلم كيف يفعل ذلك •

ومن الممكن أن يرصد الانسان التطور فى أعمال سالنجر • ففى أجمل قصصه المبكرة « من أجل ايسم - مع الحب والمداة » ، وهى قصة رائعة اذا كان هناك قصة رائعة على الاطلاق ، تعمد محادثة مع طفل انجليزى وقع جنديا أمريكيا معسكرا فى الخارج الى

صوابه . وفى قصة « يوم رائع لسמكة الموز » لاتنقذ مثل هذه
 المحادثة سيمور جلاس من الانتحار . وفى قصة « فرانى » تأتي
 فتاة على حافة الانهيار العصبي الى مباراة فى الكلية لتقابل شابا
 تحبه ، ثم تنهار قواها فى « دورة مياه السيدات » ، ولا تفعل سوى
 أن تتلو « يامسيح ارحمنى ! » . لقد واجهنا بالفعل ، من ثلاث
 قصص فحسب ، صعوبة نقدية خطيرة . عندما تظهر فرانى ينقسم
 طلاب الكلية ومدرسوها حول سؤال هو هل هى حامل أم لا . ولم
 يكن هذا ضعفا من جانب المؤلف ، ولا فرط ذكاء من جانب القراء ،
 ولكنه كان وعيا نقديا حقيقيا من جانب القراء ، اذ لم تكن هناك
 دوافع كافية وراء القصة . وقد عولجت هذه النقطة علاجا وافيا فى
 القصة التالية ، « زوى » التى حاول فيها زاكرى جلاس أن يعالج
 الهيار اخته ، اذ يبدو أن زوى مثل فرانى ليس له وجود حيوانى .
 أهذا هو ما كان يحاول القراء الأصليون أن يمدوا به القصة حين
 انقسموا حول جبل فرانى ؟ . ان الجبل حقيقة من حقائق حياة
 الحيوان ، وقد كانوا ، دون وعى ، على وعى بأن ذلك كان مفقودا .
 ويوجد فى قصة فرانى ضمنا ، ان لم يكن مقرررا مباشرة ،
 أنها ورجلها عشيقان ، أو أنهما ، على الأقل ، قد داوما الصحبة لمدة
 عام . ويبدو أنه لم يكن قد اتضح للشباب أنها كانت باردة جنسيا .
 صحيح أنها تتأفف من الطعام الحيوانى ، ولكن لاتوجد دلالة على
 أنها تدرأ الاتصال الحيوانى . ان فرانى ، على حد ما أرى ، تعاني
 أزمة خاقية دون شعور بالمعنى الخلقى . ان مسيحها تجريدى تماما ،
 ولا صلة له بأى ضعف روحى فى نفسها ، ولا بأية جذور يمكن أن
 تكون لهذا فى طبيعتها الحيوانية . ويصبح هذا أشد وضوحا فى
 القصة الطويلة التابعة الجميلة الصنع . ان زوى فى الثامنة
 والعشرين ، وهو ممثل ناجح فى تمثيلية تلفزيونية هو نفسه
 يحتقرها . ومن المسلم به أنه ، فى مثل سنه ، ليس جاهلا تماما
 بالنواحي الجنسية . وهو باحث عن الله مثل فرانى ، ومثل أخيه

المتوفى سيور • ولكننا لانجد أن بحثه عن الحقيقة الخالدة يؤثر مطلقا ، ولو مرة واحدة ، على حياته الجنسية ، أو على وجهة نظره بالنسبة لعمله • ان عدم الرضا الروحي لم يدفعه الى ترك وظيفته ليبدأ عملا آخر ربما يشبعه روحيا • ان الشك الوحيد الذى يخامرني بالنسبة لعائلة جلاس هو أنه يبدو أنهم كاملون بالفعل ، وما هو كامل لا يمكن الا أن يذبل •

لقد قيل لنا ان الرواية ماتت • وأنا على يقين من أن بعضهم قد قال نفس الكلام بالنسبة للقصة القصيرة • وأخشى أن يكون هذا القول غير ناضج • وأنا أكثر استعدادا لقبول القول بأن الشعر والمسرح قد ماتا • ويجب ألا أكون شديد التحمس حتى فيما يتصل بهذا ، ولكن ينبغي أن أكون مستعدا للتسليم بأنهما لما كانا فنيين بدائيين فان قضيتهما محتاجة الى دفاع • غير أن الرواية والقصة القصيرة تطوير جذرى لقلب فنى بدائي ليتفق مع الحياة الحديثة ، ليتفق مع الطباعة والعلم والديانات الخاصة • ولا أدرى أية إمكانية أو سبب لحلول شيء آخر محلها ، الا اذا حدث تحول عام فى الثقافة ، وحلت محلها حضارة الدهماء • وأفترض أنه لو حدث هذا فسنضطر جميعا الى الذهاب الى الأديرة ، أو اذا لم تسمح حضارة الدهماء ، فالى سراديب الموتى والى الكهوف • ولدى احساس بأنه حتى هناك سبرى أكثر من عابد قابضا على نسخة بالية من رواية « كبرياء وتحامل » أو على « القصص القصيرة لأنطون تشييكوف » •

٢١ يوليو ١٩٦٢

١ هاملت وكيشوت

لعل كتاب « صور أدبية لرجل رياضى » أعظم مجموعة قصص قصيرة كتبت على الإطلاق . ولم يعرف أحد مدى عظمتها فى الوقت الذى كتبت فيه ، أو الأثر الذى سيكون لها فى خلق قالب فنى جديد . لقد اكتسبت شهرة غامضة لما يفترض أن يكون لها من أثر على حملة تحرير العبيد فى روسيا ، ولكن هذا لا علاقة له بميزتها ككتاب . انه ليس دعاية ولكنه قصص . ومعنى هذا أنه ليس حلا ، فى شكل فنى ، لأية مشكلة اجتماعية ، ولكنه حل للصراع الخاص بالمؤلف . وهذه النقطة واضحة منذ القصة الاولى « خور وكالينتس » .

كان لترجنيف ، كرجل ، مشكلة خاصة وضحتها دائما فى أعماله . لقد أحس أنه شخص ضعيف لا تأثير له ، وهو لم يكن كذلك ، وأنه معجب اعجابا شديدا بالناس العلميين . وقد عالج هذا فى مقال نقدى مشهور عن هاملت ودون كيشوت ، تناول فيه نفسه على أنه هاملت ، وغنى أغاني الاعجاب بكيشوت ، ذلك الرجل المجنون الذى قسام بكل ما فى العالم من أعمال ، بينما كان كل ما فعله هاملت المفكر أنه قعد ينجى نفسه . وقد حاولت فى كتابى « مرآة فى الطريق » أن أحلل واحدة من قصص ترجنيف « قبل

الموعد » ، وأن أوضح الصعوبات التي أوقع فيها نفسه ، عندما حاول أن يفرض الحقيقة الموضوعية على ذلك النموذج الذاتي . كان المثال الذي رسم عليه بطل قصة « قبل الموعد » ، انساووف ، شاعرا ، ولكن ترجميف ما كان من الممكن أن يعتقد أن رجلا عمليا يمكن أن يكتب الشعر . لذا كان من المفترض أن يكون انساووف في الرواية مجردا من أى ذوق أدبي . ولكنه عند كتابة الرواية وجد أنه من المستحيل كذلك أن يصور انساووف مجردا عن الشعر ككلمة ، لذلك فأننا عندما نلتقى بانساووف نجد أنه يترجم أغنيات وتاريخا بلغاريا . ثم يحاول ترجميف . وقد أدرك خطأه ، أن يغطي على آثار ذلك عن طريق جعل بعضهم يقول ان الترجمات ليست جيدة تماما . ولكن الشعور القديم يتفجر ، ويصرخ انساووف بحبيبتيه : « ايلينا ! ان عندنا الأغنيات رائعة روعة أغنيات الصربيين . لكن انتظري فسأترجم لك واحدة منها » . ذلك شيء كثيرا ما أقوله أنا نفسي عن الشعر الأيرلندي فى القرن الثامن عشر . وأعتقد أنني كنت مصيبا حين قلت انه ربما كانت هذه اللغة لغة شخص ليس هو نفسه شاعرا . ولكنها بالتأكيد ليست لغة شخص مجرد من الذوق الشعرى . ومع ذلك فان ايلينا تخبرنا بعد عشرين صفحة من هذا بأنه لا هى ولا انساووف يهتمان بالشعر .

وقصة « خور وكالينتش » مثال كامل لنفس المشكلة . خور فظ ، وقوى وذكى . وعمل : خلق من لا شيء عائلة من الصيبيان الظرفاء وثررة لا بأسى بها . وكالينتش حالم يعزف على البالايكا . وهو يعرف القراءة وخور لايعرفها . ولم يستطع ترجميف ببساطة ، كانسان ، أن يتصور أن شخصا ذكيا وعمليا مثل خور يحتاج الى أى شيء على الإطلاق يتعلمه من الكتب . ومع ذلك فإن ترجميف ، وهو عقل من أكثر العقول دهاء فى تاريخ الأدب ، يفضح نفسه ، ويبدو مثل تلميذ صغير كلما تناول هذا الصراع الشخصى . كان هناك خور فى الحياة الحقة . وقد أعجب به ترجميف ، وأرسل

له نسخة من القصة « قرأها خور بفخر لكل زواره » ، ومعنى ذلك أن ترجنيف زيف نفسيته عندما تناول مشكته الشخصية .

والقصة أساسا مشوقة فنيا ، لأن التشويق القائم على تسلسل الأحداث يختفى تماما . ونحن نرى بوليون المالك الأبله لكل من خور وكالينتس ، ونذكر أنه بينما سمح كالينتس لنفسه أن يستغله سيده فان خور أكبر من أن يجاريه . والطريقة التي يستخدمها ترجنيف طريقة نقوم على المقابلة بدلا من الطريقة القصصية القديمة - المقابلة بين الرجل الحالم والرجل العملي . ومهما أسى استخدام هذه الطريقة من جانب الكتاب المتأخرين فان ترجنيف يستخدمها دائما بطريقة فنية . وهذا يعنى فحسب أنه عندما يترك القاص طريقة السرد فانه يتحول الى استخدام وسائل كاتب النثر الصافي البسيط . من السخرية المسرحية والمقابلة .

والقصة الثانية « يرمولاي وزوجة الطحان » أكثر امتاعا بكثير . تقع أرينا ، التجارية التي تعمل خادمة لزوجة مالك ارض غنى ، في حب رجل قصير يدعى بتروشكا ، وتتمنى أن تتزوجه . ولكن سيدتها التي يقول عنها زوجها مالك الأرض انها « ملاك فى صورة انسان » ، تفضل خادماتها غير متزوجات . لذا فعندما تظهر علامات الحمل على أرينا ، ذلك النموذج الشاله لنكران الجميل ، يزبل الرجل القصير الى الجيش ، ويشترى طحان عجوز لكند حرية أرينا فيتزوجها . وتواصل أرينا ، فى وحدتها وشقاؤها ، قصة حب لها مع متلاف يدعى يرمولاي ، وهو واحد من رجال الغابات المتوحشين .

هنا يصبح التكتيك الذي يستعمله ترجنيف تقنيا الى الحد الذي يندفع فيه اهتمامنا ، فيركز الفعل كله فى أحداث ليلة واحدة . لقد أخبرنا عن ليلة الراوى التي قضائها فى القنص مع يرمولاي ،

وعن وفاحة الطحان عندما يبحث الرجلان عن مأوى ، وعن هرب زوجة الطحان لتتحدث بضع دقائق مع يرمولاي • وأخيرا يتذكر القاص حكاية نكران الجميل الحزينة التي كان قد حكاها له سيد أرينا السيد زفر كوف زوج « الملاك في صورة انسان » • وتنتهي بالشخصيتين المهمتين حقيقة ، أرينا وبتروشكا ، منفيين في بضعة سطور من المحادثة العرضية بين الراوى ويرمولاي :

« وهل تعرف الرجل القصير بتروشكا ؟

تعنى بيتر فاسيلايفتش ؟ طبعاً أعرفه •

أين هو الآن ؟

لقد أرسل ليكون جندياً •

وصمتنا فترة •

وسألت يرمولاي أخيراً :

إنها لاتبدو في صحة جيدة •

لا أظن ذلك ، اسمع ، غدا سنلعب بعض الألعاب الرياضية •

لدينا هنا جوهر القصة القصيرة الحديثة ، تطوير ترجنيف الرائع لما اكتشفه جوجول • وهنا أكرر أن هذا الاختراع الفنى قد ابتذله الكتاب المتأخرون حتى انه لا يؤثر فينا الأثر الذى لابد أن يكون قد أثره فى معاصرى ترجنيف • ان تركيز قصة حياة كاملة فى تجارب وتعليقات خاصة ببعض الأشياء العرضية اختراع استعمل بكثرة ، لدرجة أن ميولى الخاصة تنجبه الى الغاء ذلك ، والى حكاية القصة كما حكيتها هنا مرتبة حسب وقوع الحوادث ، وبدون تنميق وتزييق • وأنخيل أن هذه تماماً هى الطريقة التى كان سيقصها بها ترجنيف الناضج • غير أنه من الممكن أن يعجب الانسان ، فى سياقها التاريخى ، بطريقتها الجريئة التى تطرح فيها القصة بالمعنى

المسرحى ، وكيف أن كل المعاناة الانسانية تطفو فى لحظات فحسب فوق ذلك التيه من الأشياء التى لا علاقة لها بالموضوع ، كأنها نفس صوت الجماعة المغمورة . ومع ذلك فقد كانت هذه طريقة محببة عند روبرت براوتنيج ، ويستطيع الانسان أن يقرأ « برمولاى وزوجة الطحان » جنباً الى جنب مع « دوقتى الراحلة » ويلاحظ كيف أن كلا منهما تلقى ضوءاً على الأخرى ، حتى فى التغير المفاجئ المقصود فى نهاية كل منهما . فيكاد يسمع صدى عبارة « اسمع ، غدا سنلعب بعض الألعاب الرياضية » فى عبارة « وعلق بابتيون قائلاً : كلا ، سنذهب معا . مع هذا ياسيدى ! ان ترويض فرس البحر ، الذى يظن شيئاً نادراً ، صبه لى من البرونز كلوس أوف انسبرك » . ويبدو أن الشخصيات ذاتها تعكس كل منها الأخرى : أرينا ، والدوقة ، وبثروشكا ، وفراياندولف ، والسيد زفر كوف ، والدوق ذلك الأنانى البارد الذى يخمسه كل هذا الحب البرى والرقّة .

ولكن هناك قصصاً أكثر دلالة حتى من هذه القصص ، وذلك مثل القصتين اللتين أعجب بهما هنرى جيمس اعجاباً شديداً ، وهما « المغنون » ، و « برارى بيزهين » . تصف « المغنون » مسابقة غناء فى حانة ريفية ، وتصف « برارى بيزهين » مجموعة من أربعة فتيان يرعون خيولهم فى الليل على شاطئ نهر فى البرارى ، حيث يقطعون الوقت بسرد قصص الأشباح . هذا ما يبدو أن القصتين تصفان على الأقل من الناحية السطحية . ولكن الحقيقة أن القصة الأولى تصف قوة الفن فى اضافة معنى لعالم لا معنى له ، وتتعامل الثانية مع عدم معنى الحياة نفسه ، ومع رعب الروح الانسانية المنفردة مع الطبيعة .

ولعل ناشرا أمريكيا أو انجليزيا من أيام ترجميف كان سيرضى عن هاتين القطعتين أكثر مما يرضى عن القطعتين السابقتين ، لأنه

لم يكن ليجد صعوبة في وضع اسم لهما • انه كان سيتعرف عليهما في الحال كمقاتلين ، مثل المقالات التي كان يكتبها هازلت ، وكان سينشرهما تحت عنوان « أغان ريفية » ، أو « قصص أشباح » . والشئ الذي لم يكن ليستطيع أن يفهمه هو وصفنا لهما بأنهما « قصص » ، لأن القصص بالنسبة له كانت ستعنى القصص التي يغلب عليها تشويق التسلسل • وقد ألقى ترجنيف ببساطة تشويق التسلسل هذا ، ووضع مكانه الصفة الثابتة للمقالة أو القصيدة • وقد سمح في آخر « برارى بيزهين » بعودة تشويق التسلسل للحظة عندما اعتقد بول ، أكثر الفتيان الأربعة رجولة ، أنه سمع صوت زميل غريق يناديه من أعماق النهر • ولكن ترجنيف يلغى حتى هذا في الفقرة الأخيرة عندما يخبرنا بما انتهى اليه مصير بول في الحقيقة :

« من المحزن أننى لابد أن أضيف أن بافالوشكا لقي نهايته هذا العام • انه لم يفرق ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه • وأسفًا ! لقد كان شخصية رائعة » •

ان التغير المفاجيء هنا مثال كامل لفن ترجنيف العالى : « انه لم يفرق ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه » • كان في استطاعة جوجول أن يستخدم قصص الأشباح المحلية هذه بنفس الجودة التي استخدمها بها ترجنيف ، ولكنه لم يكن ليستطيع أن يقاوم الرغبة في أن يضيف اللمسة الأخيرة التي ترسل الرعدة في أوصالنا • ولم يكن هذا هو نوع الرعدة التي أرادها ترجنيف ، رعدة الأطفال يجلسون حول النار في ليل شتاء يفكرون في الأشباح والأرواح ، بينما الريح تعول حول الكوخ الصغير ، وانما كان رعب الرجل الناضج أمام غموض الحياة الانسانية •

وقد عاد ترجنيف في قصصه الأخيرة الى القالب الأول الذى كان قد استعمله ، قالب القصة الطويلة القصيرة • ولأننا نحتاج

احتياجاً شديداً الى مصطلح لها فربما وجب أن نتجاهل المعاني الجانبية المنحوسة لكلمة *nouvelle* لوصف الرواية القصيرة ، أو القصة الطويلة القصيرة . ومن السهل ادراك الفرق بين الناقليين ، ولكن وصفه أصعب من ذلك بكثير . وعندما نتناول الفرق بين الرواية تبرز صعوبة أخرى .

إن « يرمولاي وزوجة الطحان » أقصوصة ، أو Conté اذا كنت تتحمل المصطلح الفرنسي . ومعنى هذا أن كل السرد قد ركز في حادث واحد فرد عن طريق ضغط حوادث عدة سنوات في حوادث ليلة واحدة بمساعدة تكتيك « الارتداد » ، والقصص غير المباشر . وهذه الطريقة خطيرة الى الحد بعيد الا اذا استخدمها فنان مدقق جداً ، لأن التأليف بين العرض والنمو لا يبلبل القارئ وبجهد فحسب ، ولكن ربما كان الكل أيضاً شيئاً مختلفاً تماماً عن مجموعة الأجزاء ، ذلك كما في قصة من قصص موباسان ، سأنقشها ، حيث تحولت قصة صغيرة مؤثرة الى مهزلة غير مناسبة . ولو كنت سأكتب قصة « يرمولاي وزوجة الطحان » كما ذكرت فأنني كنت سأفضل قالب القصة الطويلة القصيرة ، وأبدأ منذ البداية بأرينا ، وأصف تجاربها مع زوجة زفر كوف ، هذا « الملاك في صورة انسان » ، وأتبع اليأس الذي قادها الى علاقة حب مع بتروشكا . ثم أحاول أن أصف كيف أن زواجها من رجل عجوز غير انسان حولها الى عشيقة عارضة لمتلاف مثل يرمولاي .

لكنه كان ينبغي في نفس الوقت أن أسأل نفسي عما اذا كانت القصة يمكن أن تحكم مطلقاً بهذه الطريقة . ومنزلة قالب الاقصوصة أن كل شيء ينتهي قبل أن تبدأ القصة الأصلية . ومهما كان نوع أرينا وبتروشكا في الحياة الحقيقية ، ومهما كان نوع الصراع الذي تحملاه في وجه مصيرهما ، فإن مصيرهما كان قد تقرر فعلاً ، وهذا

هو موضوع قصة ترجنيف . وإذا أخذت شخصيتهما في الاعتبار فلا بد أن أسأل نفسي عما إذا لم يكن بعض الضعف فيهما مسئولا عن مصيرهما ، وعما إذا كانت تفاصيل صراعهما ضد المصير من الأهمية بحيث تبرر وصفى لها . والسؤال هو عما إذا كنت ، على وجه التحديد ، سأحول الاهتمام عن الأنانية القاسية التي كانت ستحكم عليهما بالفشل والتفرد على كل حال ، عما إذا كانت - « دوقتي الراحلة » يمكن أن تروى على الإطلاق من وجهة نظر الدوقة . وإذا حاولت أن أكتب القصة بهذه الطريقة فأننى سأخطو فعلا خطوة فى الطريق الى الرواية .

لكن هذه الطريقة هى التى اختارها ترجنيف لكتابة القصص فيما تبقى من حياته . وحتى على فرض أن مجموعة قصصه الطويلة القصيرة لم تكن لتكون كتابا جميلا مثل «صور أدبية لرجل رياضى» فانها كانت ستحتوى على ثلاث رواثع هى « الساعة » ، و « بيونين وبابويرين » و « صور قديمة » .

ان السبب الذى من أجله ناقشت هذه الأعمال على أنها قصص، لا على أنها روايات ، يوضح صعوبة تحديد الفرق بين القصة الطويلة القصيرة وبين الرواية . والمشكلة تزداد سوءا باضافة وجهة نظر الناشرين والجمهور . كان يعتقد فى العصر الفيكتورى الانجليزى أن الرواية عبارة عن قصة فى ثلاثة أجزاء ، وفى مائتى ألف كلمة . أما فى وقتنا الحاضر ، حيث صبر الناس أقل ، وحيث تكاليف النشر أغلى ، فان الطول المقبول هو ثمانون ألف كلمة . وسيقول لك أى ناشر ان الجمهور لا يلتفت الى أى شئ يزيد عن هذا . لقد قال السيدى . م . ف . فورستر الذى يعرف عن ذلك أكثر من أى منا « وربما ذهبنا الى الحد الذى نضيف فيه أن الحد ينبغى ألا يقل عن خمسين ألف كلمة » . وروايات جورج سيمنون ، التى يقبلها الجمهور الفرنسى على أنها روايات ، كلها فى حوالى ثلاثين

الف كلمة ، ولكنها عندما تترجم الى الانجليزية تنشر عادة في
جزئين ، لكى يزداد شبهها بالروايات الحقيقية . والذى أعنيه بهذا
هو أن الرواية ليست قالباً أدبياً فحسب . انها أيضاً تقليد .
وينبغي فى مناقشتنا للقالب أن نحذر من أن ندع التقليد يقحم فى
المناقشة .

ان روايات ترجنيف ليست طويلة ، وتكاد دائماً تخفق فى
الوصول الى الثمانين ألفاً المقدسة . ولعل هذا هو السبب فى أن
السيد فورستر قلل من العدد المحدد ، اذ أنه من غير المعقول أن
يستثنى من تعريفها واحداً من أعظم الروائيين . ان قصص ترجنيف
الطويلة القصيرة نادراً ما تكون قصيرة . وهى لا تلائم بسهولة
جامعى المختارات من القصة القصيرة . غير أننى أظن أننى على حق
حين أقول ان رواياته روايات ، وان قصصه الطويلة القصيرة قصص
قصيرة مهما كانت الصعوبة فى تحديد الفرق بينهما . لقد قام
دمترى مرسكى ، ووضح أن هذه المشكلة المعينة قد أزعجته ،
بتحديد واضح للفرق عندما أشار الى أن القصص الطويلة القصيرة
لا تشتمل على المحادثات المسهبة عن الأفكار العامة ، التى تبعث على
السأم فى أحيان كثيرة ، والتى توقعها الجمهور الروسى من الروائى
الجاد . وكنت قد كتبت ، قبل أن أقرأ مرسكى ، قائلاً ان الفرق
يتجلى فى أن الشخصيات فى القصة الطويلة القصيرة لم يكن يقصد
أن تكون لها أهمية عامة بخلاف شخصيات الروايات . ولعل هذه
طريقة أخرى للتعبير عن نفس الشيء . واذا كان ذلك كذلك فاننى
أظن أن هذا التعبير أكثر دقة . وعلى كل حال فان تشيكوف الذى
كان قصاصاً صريحاً وبسيطاً كان لديه اتجاه لتقدير هذه المناقشات
المرهقة حول الأفكار العامة فى قصصه ، ولكن هذا لم يجعل منها
روايات . وقصة « مبارزة » ، التى تبلغ حد كبير من الروايات طويلاً ،
ملئية بهذه المناقشات ، ولكنها تظل ببساطة قصة قصيرة . ولعلنى

كنت أهتم بهذه النقطة لأنها في نفس الوقت تتلاءم مع وجهة نظري في الفرق بين الرواية والقصة على أنه فرق بين الشخصيات التي تعامل على أنها أشخاص ممثلة لغيرها ، وبين الشخصيات التي تعامل على أنها منبوذة ، ومنفردة متوحدة .

تلك هي الطريقة التي أحدد بها الفرق بين رواية مثل « الآباء والبنون » وبين قصة قصيرة رائعة مثل « بيونين وبابويرين » . يستعمل ترجنيف في كليهما النماذج التي وجدناها في « خور وكالينتش » و « قبل الموعد » فكل قصة تمثل الصراع بين الرجل العملي والرجل الحالم ، بين كينشوت وهاملت كما كان سيقول ترجنيف . بابويرين في القصة القصيرة رجل عملي ، وهو ابن خير شرعى لعائلة طيبة كان قد حمى وأوى شويبرا فقيرا عجوزا هو بيرزين . وهو ينسل جزأ من الوقت كاتبا شند امرأة وصفت على أنها جدة الراوى ، وهى فى الحقيقة أم ترجنيف ذاتها . ترسل هذه المرأة عبدا لها الى المنفى لأنه لم يخلع قبعته بنشاط كراف لتحيتها (اعتاد ترجنيف أن يرى الزائرين من النافذة التى جلسمت لديها أمه عندما كان يأتى ضحاياها المساكين ليقدّموا فروض احترامهم قبل أن يذهبوا الى الجيش أو الى المنفى) ، ويحتج بابويرين على ذلك ، ويفصل .

ويقع الحدث التالى بعد سبع سنوات . لقد التقط بابويرين بطة أخرى عرجاء ، فتاة يتيمة من عائلة طيبة اعتزم أن يتزوجها تدعى موسى بافلوفنا . ولكن موسى تصبح بدلا من ذلك عشيقا لصديق عديم الفائدة من أصدقاء الراوى . وبعد اثنتى عشرة سنة يقابل الراوى بابويرين وموسى بافلوفنا مرة أخرى . لقد مات بيونين ، وموسى التى نبذها عشيقها أنقذها بابويرين مرة ثانية وتزوجها . وقد أرسل بابويرين الى سيبيريا سجيننا سياسيا ،

وتبعته موسى . وعندما مات هناك استمرت هي في عمله من أجل الثورة . امرأة مخلصه ، ولكن منابع المرح جفت في داخلها .

كان من الممكن بسهولة أن تكون هذه القصة الرائعة ، وهي واحدة من روائع القصص العظيمة ، موضوعا لرواية كاملة الطول . ولكنها ، كما عالجها ترجنيف ، لم تبدأ حتى في أن تكون رواية على الإطلاق . وربما قلت مع مرسكي انما كان ذلك لأنها ليست موزعة على الطريقة العادية للرواية الروسية . وقد أحیی رأيي الشخصي في أنها ليست رواية لأنه ليست لها عمومية الرواية . وتمثل الشخصيتان في العنوان الصراع الأساسي عند ترجنيف بين الفعل والشعر ، ولكنه ليس من الممكن أن يتعرف القارئ على نفسه في أي منهما . انهما جده خاصتين ، وجده غريبتين ، وينبغي أن أصل الى حد القول بأنهما مضحكتان . ان شعور القارئ هو نفس شعور الراوي :

« أثار في بابيورين شعورا بالصدادة امتزج به لفترة ما ، على كل حال ، شيء قريب من شعور الاحترام . أو لم أكن خائفا منه ؟ انني لم أنج من خوافي منه حتى عندما كانت القسوة الحادة لسلوكه معي في البداية قد اختفت ولا حاجة الى القول بأنه لم يكن لدى خوف من بيوتين » انني حتى لم أحترمه . لقد نظرت اليه ، دون أن أطف المسألة كثيرا ، على أنه « بلياتشو » ، ولكنني أحببته من كل روعي » .

ان بابيورين واحد من أعظم الشخصيات التي صورت في الأدب ، وعندما قابلت أخيرا رجلا يشبهه في الحياة الحقيقية وجدت نفسي تماما مع المشاعر التي صورها ترجنيف بمنتهى الروعة . احترام ؟ نعم . اعجاب ؟ ربما . لكن تعرف على النفس فيه ؟ مستحيل . ويتساءل الانسان فحسب عما اذا كان مصيره تحت أي حكومة سوف لا يكون قائما بنفس الدرجة .

قام السيد ادموند ولسن فى مقالة له عن « ترجنيف والقطرة التى تمنح الحياة » بتحليل قصة طويلة قصيرة جميلة أخرى هى « الساعة » . ومع أن تحليلاته ذكية فانها لا توضح فحسب ضعف نمط خاص من النقد الأمريكى ، وإنما توضح نوع سوء الفهم الذى يحدث عندما يعالج القصة القصيرة ناقد عظيم متعود على فن الرواية . كتب السيد ولسن :

« فى هذه الحكاية العبقريّة تهدى الى الراوى ساعة من ابيه فى العباد . وهو موظف فاسد فقد وطيفته لكنه ما يزال دائماً يضع « البودرة » على شعره انه سعيد بالهدية فى البداية . ولكن ابن عم له . كان والده قد أرسل الى سيبيريا لنشيطات مهيجة وآراء ثورية . يفحص الساعة بعناية . ويعلم أنها قديمة ولا قيمة لها . وحين يعلم أنها أهديت للصبي من ابيه فى العباد يخبره بأنه ينبغي ألا يقبل هدايا من مثل هذا الرجل . ان الراوى يعبد ابن العم هذا . وتتكون بقية القصة من مجاولاته التخلص من الساعة بدفنها أو اعطاها لأحد . ولكنه دائماً ، تحت ضغط عائلته أو اعجابه الذى لا ينطفىء بها ، يضطر الى استرجاعها من جديد . ماذا تمثل هذه الساعة ؟ النظام الاجتماعى القديم ؟ فساد روسيا القديمة ؟ الأب والأب فى العباد لصان ؟ . والساعة بوضوح مسروقة مع أن الصبي لم يدرك ذلك . وأخيراً تنتهى من حياتهم عندما يزمنى بها الناثر القوى الذهن الى النهر فى مقابل أنه هو نفسه كاد يسقط ويغرق » .

ولعل السيد ولسن قد تعمق الى قلب مقصود ترجنيف فى هذه القصة الطويلة القصيرة المحببة . وهى قصة خفيفة الى جانب « بيونين وبابويرين » : ولكن مع مرح محبب يندر جداً عند ترجنيف وأنا أتمنى لو لم يفعل ، اذ اننى لا أحب أن أتصور ان الشئ الذى

يبدو أنه متحرك من الداخل فمحبب متحرك حقيقة من الخارج بالرغبة من تلقين درس ما ولا أظن أن ترجنيف أراد ذلك ؛ لأن أول شيء ينبغي أن يلاحظه الناقد أن لدينا ، مرة أخرى ، كيشوت وهاملت مجتمعين في ذلك الصبي الأكبر الأخرس اللطيف ، دافيد ، والأصغر الأكثر شاعرية ، أليكس ، الذي يروي القصة . وهاملت ، كما هي العادة عند ترجنيف هو الذي يعتمد على غيره . وتحكي القصة حب دافيد لرايسا الصغيرة الضعيفة التي يصاب أبوها « بجلطة » ينتج عنها أنه يخلط بين الألفاظ في كلامه ، والتي لها أخت صغرى صماء بكاء . ومن محاجر عيني دافيد المحبة ترى محاولة رايسا البطولية مساعدة قريبها اللذين لا حول لهما . وقد رويت قصة الحب السحرية هذه في نعمة حزن شخصية متزايدة جعلت الراوى ، الذي يحب دافيد حقا ويعجب برجولته وشجاعته . هو نفسه هاملت الذي يتردد عند كل قرار تافه . رويت بحيلة وفحة في ثوب ساعة ، ساعة رخيصة ، شيء عادي جدا الى درجة أنه يبدو من المستحيل أنه يمكن أن يخلق صلة ما بين هذه الشخصيات المعقدة . أما بالنسبة لاختفاء السيد ولسن للساعة من حياة الشخصيات فانه تجاهل حقيقة هي أن الراوى أنهى قصته بما يأتى : لكن فى « درج » سرى بمكتبي تحفظ ساعة قديمة فضية فيها ورود مرسومة على وجهها ، اشتريتها من بائع يهودى متجول اذ راعتنى بشبهها بالساعة التي أهديت لي مرة من والدى في العباد . ومن حين الى حين ، عندما أكون وحدى ، ولا أتوقع أى إنسان ، أخرجها من صندوقها ، وحين أحملق فيها أسترجع أيام شبابه ، ورفيق هذه الأيام التي انتهت دون عودة .

« هل هو حقا » النظام الاجتماعى القديم « ذلك الذى يحتفظ به الراوى فى « درج » مكتبه ؟ وهل من الممكن أن يكون فساد رونسيا القديمة هو ذلك الذى يتلصق عنده ؟ لا بالتأكيد . ان الدرس الذى

يعلمه ترجنيف ، على قدر ما يتخيله الانسان معلما لآى شىء على الاطلاق ، هو ما تعلمه هذه الأبيات البالغة فى تصويرها « الكاريكاتيرى » ، والتي بخست حقها :

« كن طفلا خيرا ولطيفا ،

ودع ذلك الذى سيكون ذكيا ،

يفعل أشياء نبيلة ، لا أن يحلم بها طول النهار ،

ومن ثم يجعل الحياة ، والموت ، وذلك الأبد الواسع ،

أغنية واحدة عظيمة حلوة » .

ولعل قصة « صور قديمة » أعظم قصص ترجنيف . ولو أننى كنت أجيب عن سؤال غبى يقول « ما أعظم قصة فى العالم ؟ » فربما وقعت عليها حقا . انها ليست مسلسللة ، ولكنها ليست على وجه الدقة قصة قصيرة على طريقة القصص فى « صور أدبية لرجل رياضى » . لقد كتبت بعفوية على طريقة « الذكريات » ، والقراءة الفاحصة فحسب ، هى التى توضح كيف أنها مؤلفة بتمعن . وموضوعها القرن الثامن عشر الذى أحبه ترجنيف . وهو ممثل من خلال شخصيتى زوجين عجوزين يوضحان كل ما ارتأى ترجنيف أنه رائع فى ذلك القرن الرائع . وهما موصوفان بخفة ومرح . ويمكن هنا أن يجلس الانسان مستمتعا بحكاية أخرى مثل حكاية جوجول « أصحاب الأملاك المتخلفون » مع صور بوب وجون الرائعة للزوجين العجوزين البارعين . ثم يموت الرجل العجوز . وفجأة يعمق جو القصة كله فى ذلك المنظر المعجز الذى لم يكن من الممكن أن يكتبه أى كاتب قصة أخرى فى العالم . ان الطرف العائلية الصغيرة فى القسم الأول تتكرر ولكن بحدّة تكاد تكون غير طبيعية :

« وصاحت فجأة : أليكسيس ! لا تخفنى ! لا تغلق عينيك ! هل تتألم ؟ ونظر العجوز الى زوجته قائلاً : لا .. لا ألم .. لكنه من الصعب .. من الصعب أن أتنفس » . وبعد فترة صمت قال « مالانیا . اذن فقد مرت الحياة . هل تذكرين عندما تزوجنا ؟ أى زوجين كنا ! » . نعم كنا يا زوجى الوسيم . الفاتن أليكسيس » . صمت الرجل مرة أخرى . « مالانیا يا عزيزتى ، هل ستقابل مرة أخرى فى العالم الآخر ؟ » . « اننى سأصلى لله من أجل ذلك يا أليكسيس » ! . وانفجرت المرأة العجوز بالدموع . « هيا ، لا تبك يا ساذجة . ربما يجعلنا الله التقدير عندئذ شبابا من جديد . ومرة أخرى سنكون زوجين لطيفين ! » . « سيجعلنا شبابا يا أليكسيس ! » وقال أليكس سيرجيتش « كل شئ ممكن عند الله . انه يفعل الأعاجيب العظيمة . ربما يجعلك عاقلة .. هناك يا حبيبتى : لقد كنت أمزح : دعينى أقبل يدك » . « وأنا أقبل يدك » . وقبل العجوزان يد كل منهما الأخرى فى وقت واحد ..

وبدأ أليكسيس سيرجيتش يزداد هدوءا ، ويفوص فى السماح ، ولاحظته مالانیا بافلوفنا بحنان ، وطردت الدموع من هذب عينيها بأطراف أصابعها . واستمرت جالسة هناك لمدة ساعتين . تساءلت المرأة العجوز فى همس مظهره الضراعة وناظرة فى تلصص من خلف أرينارخ الذى وقف فى الباب كالعمود دون حراك ، محملا بامعان فى سيده الذى ينتهى ، تساءلت : هل هو نائم ؟ وأجابت مالانیا بافلوفنا أيضا فى همس : « انه نائم » . وفجأة فتح أليكس سيرجيتش عينيهِ وغمغم « يا صاحبتى الوفية . يا زوجتى المكرمة . سأنحنى على قدميك الصغيرتين بكل حب وإخلاص . لكن كيف أنهض ؟ دعينى أشر اليك بعلامة الصليب » . واقتربت مالانیا بافلوفنا ، انحنى .. لكن اليه التى كان قد رفعها سقطت على اللحاف فى ضعف ، وبعد لحظات كان أليكس سيرجيتش لاشئ .. » .

يوجد فصل ممتاز في « الجونكورت جورنالز » ناقش فيه
أصدقاء ترجنيف من الفرنسيين ، فلوبير والكتاب الآخرون من
جماعته ، فكرة مؤداها أنه لم يكن أحد منهم مطلقاً في حالة حب .
ومع ذلك انصتوا باعجاب الى ترجنيف وهو يخبرهم كيف أنه
كان في حالة حب مع جارية . لقد ظنوا أن ذلك شيء غريب ، وربما
لم يظنوا ذلك بنفس المستوى من الغرابة لو أنهم كانوا قد قرءوا
« صور قديمة » .

وفجأة يفلت ترجنيف بجفاف الى ما يلوح كأنه استطراد كامل
يتعلق بحوذي يعمل عند رجل عجوز ، وهو عبد له موقف مشكوك
فيه كان لابد أن يعاد أخيراً الى مالكة الشرعى . وقد حدد بأنه سيقتله
إذا أعيد إليه ، ولم يعر أحد تهديدات المازح الصغير اهتماماً ، حتى
قتل سيده فعلاً في يوم من الأيام . وقد أرسل الى المناجم ليقتضى بقية
أيامه هناك . « كانت أوقاتاً جميلة عزيزة لكن كفى منها ! » : وتنتهي
القصة . انه ليس كل القرن الثامن عشر فحسب ذلك الذي عبر عنه
في تلك القصة المعجزة ، ولكنه كل ترجنيف كذلك . وقليل هم
هؤلاء الكتاب الذين كانت لديهم المادة الضرورية من الانسانية مثلاً
كانت لدى ترجنيف .

٢ مسائل ريفية

كان أ . ي . كويارد يقول انه اذا كان سيخرج كتاب مختارات من القصص القصيرة فان مهمته ستكون مهمة سهلة ، اذ ان نصف الكتاب سيكون من تشيكوف ، والنصف الآخر من موباسان . هكذا كانت شهرة موباسان عندما كان كويارد في شبابه ، لكنني اشك فيما اذا كانت كذلك الآن .

وقد عمل جوستاف فلووير ، الذي كان صديقا مقربا لعم موباسان ، مستشارا أدبيا لابن أخيه ، أمده بنصائح غالية سجلها موباسان أخيرا في مقدمة ، « بيروجون » : « جعلني أرى ، في كلمة واحدة ، الناحية التي يختلف فيها حصان عربي واحد عن خمسين حصانا آخر قبله أو بعده » . وهذا ملخص آخر عبارة نقلت الى في شباهي من كاتب آخر ممتاز يكبرني سنا ، اذ قال لي ليام أوفلاهورتي فيما بعد « اذا كنت تستطيع أن تصف دجاجة تعبر الطريق فانت كاتب حقا » . ولم ينفعني هذا بشيء ، ولا أستطيع حتى اليوم أن أصف حصان عربي ولا دجاجة .

أمكن لفلوير قبل موته بقليل أن يشيد بقصة موباسان « بولدي سوف » على أنها رائعة . وهي كذلك . انها قصة طويلة قصيرة عن

« حمولة عربية » من الفرنسيين مسافرة أيام الاحتلال الألماني بعد حرب سنة ١٨٧٠ . كان من بين المسافرين بغى اسمها بول دى سوييف أو رولى بولى ، وقد كانت بعيدة النظر الى الحد الذى زودت فيه نفسها ب زاد الطريق . لذا فان رفاقها فى السفر ، الذين كانوا قد أهملوا فى اتخاذ مثل هذا الاحتياط ، والذين كانوا قد سخروا بها فى البداية لانحطاط مهنتها ، اضطروا الى أن يكونوا مؤدبين عموما معها بداعى الطمع . وفى الطريق أوقف الألمان العربى ، ولم يسمحوا لها بالمرور حتى تسلم البغى نفسها للضابط الألمانى . ولأن البغى كانت مخلصه لوطنها حقيقة فقد رفضت .

هذا كله حسن جدا ، ولكنه يعطل رفاقها فى السفر . وهم مضطرون لاستعمال حجج قوية مع الفتاة الساذجة لاغرائها بالموافقة . وكانت أقوى الحجج ؛لأنها كانت مباركة من جانب الكنيسة ، هى وجهة نظر « أخت الرحمة » التى عبرت عنها بقولها « ان الفعل الذى يستوجب اللوم فى نفسه قد يتحول الى فعل يستحق التقدير لاختلاف الدافع الذى يدفع اليه » . وهذه قاعدة مسيحية حولها يبتس الى شعر راثع فقال :

« ان ضوء الأضواء ينتجه دائما الى الدافع لا الى الفعل
وظل الظلال ينتجه دائما الى الفعل فحسب » .

وتضحى بول دى سوييف بنفسها مدفوعة بأعلى الدوافع من أجل مصلحة الجماعة ، وذلك مثل الأب جوتشر فى قصة « دوديت » والكونتيسة كاتلين فى مسرحية ييتس . وفجأة تتحول الجماعة من « ضوء الأضواء الى ظل الظلال » ، وتنبذها جانبا بعد أن استغلتها .
وحين تواصل العربى سيرها يعامل رفاق السفر الفتاة المسكينى باحتقار صريح . وهم لم ينسوا فى هذه المرة زادهم ، بينما نسيته هى فى محنتها . ويأكلون أمامها دون حياء ، بينما تجلس هى بينهم تبكى جوعها ومهانتها .

تلك قصة رائعة ولاشك ، ولكنها قطعاً ليست مبهجة . ليست
القصة التي تجعلك تفكر بطريقة أحسن فى نفسك ، وفى اخوانك
الرجال . وبالرغم من ذلك فهى رائعة . فحتى هنا فى أول قصة منشورة
له يأتى موباسان أمامنا متسلحاً بموضوعه الخاص ، وهو الجماعات
المغمورة جنسياً فى القرن التاسع عشر الأوروبى . لقد عالجه آخرون
من قبل ولاشك ، ولكنه كان الرجل الذى طبعه بطابعه ، الرجل الذى
ربط نفسه علانية بالبغايا ، وبالفتيات ذوات الأبطال غير الشرعيين .
لقد عومل هؤلاء « كنكتة » قبيحة حقاً ، حتى أرساهم هو كموضوع
حقيقى ، نكتة من نكات قاعات الموسيقى ، والصحف الهزلية التى
عرفت الحقيقة الكامنة وراء نفاق العصر البراق . وحتى حين يختلف
الإنسان مع موباسان لأصراره على تلك « النكتة » القبيحة ، كما كان
يفعل كثيراً ، فانه يختلف معه لتجاهل رؤيته الخاصة فى الحياة ،
تلك الحقيقة التى جاء الى الحياة ليوضحها . ولعل حياته نفسها كانت
مثالاً ؛ لأنه ما كاد يبلغ الشهرة حتى حطمه الزمن الذى اجتاحت كل
الجماعات المغمورة التى كتب عنها . وتلك هى ، كما قال أرنولد ،
مأساة الشاعر الحقيقى : « اننا نصير الى ما نتغنى به » .

ذلك هو موضوع موباسان المفضل ، وقل الموضوع الذى ملك
عقله ان شئت . وقصصه العظيمة جميعاً تعالجه . فقصته « بيت
تيلير » مثلاً التى تبدو رائعة حقاً ، وتفوق كثيراً فى روعتها
« بول دى سويف » تتناول بيت دعارة فى فيكامب ، وهو بيت
الدعارة الوحيد فى المدينة . ينزعج المواطنون المحترمون الذين
يتقابلون هناك ليلاً عندما يجدون أن بيت الدعارة مغلق ، وعليه
عبارة تقول : « مغلق بمناسبة العشاء الربانى الأول » (وأعتقد أن
هذه هى الشرارة الحقيقية التى أشعلت إثارة فى خيال القصاص) .
ويتبين أن « المدام » ، المسافرة لحضور « العشاء الربانى الأول »
لأنه اختبأ فى قرية ريفية ، رأت أن تأخذ معها أعضاء بيت الدعارة
الخمسة حتى تقيهم مما قد يتعرضون له من ضرر . وتصبح النسوة

الخمسة موضع اثاره فى القرية . ويغرى جمال الريف ، وصلاة العشاء الربانى شخصيات البغايا المسرفة فى العاطفة ، ويذكرهن بشبابهن وبراءتهن ، فيظهرون سلوكا مهذبا من النسك الذى تصحبه الدموع . ويخطب قسيس الابراشنية ، وهو فى سن أصغر واحدة منهم ، خطبة قصيرة اطراء لايمانهن وعطفهن ، وتنتهى القصة بعودتهن الى فيكامب وارتياع وحماس زبائنهن هناك . ان « المدام » والفتيات على نفس المستوى من السرور بالعودة الى الديار : لأن كل واحدة تشعر بانها نجت من العفة بأعجوبة .

ان التعنيف العام للضحية « بول دى سويف » مسألة لأقربها ، أو أتمنى ألا اقربها . ولكن الشعور المؤقت بالخلاص من حمية العفة شعور يشترك فيه على ما أظن أشد الرجال والنساء احتشاما . وذلك شئ فيه مبالغة بالطبع ، ولم يكن موباسان ليستطيع أن يقاوم مطلقا المبالغة فى احداث التأثير . ان خطاب القس ، مثل لاهوتية « أخت الرحمة » فى « بول دى سويف » ، يلج على نقطة تكررت مرة حتى اجبرت تلميذ قصة قصيرة غنيا مثل أن يسأل عما حدث لـ «جسان العربى » : اننى آخر انسان على وجه الأرض ينبغي أن يطلب منه التعرف على حصان العربى ، ولكننى أتوق الى اشارة بسيطة تمكننى من التعرف على القس أو على الراهبة . ومع ذلك فان قصة « بيت تيلير » عمل فنى عظيم ومشرق مثل صور « تولوز - لوتريك » لبيت البعارة التى تشبهه الى حد كبير :

وتتنمى كل من قصة « بيت تيلير » و « بول دى سويف » والقصة الجميلة « قصة فتاة الحقل » الى مجموعة صغيرة من القصص كتبت تحت التأثير المباشر للفلوبير ، وهى قريبة من طريقة فلوبير فى التوسيع الشئ ، توسع الروائي ، الذى أجده غالبا فى بعض الأحيان كما فى الفقرات الافتتاحية من « بول دى سويف » ، التى يمكن أن تكون

جميلة جدا في رواية من ثمانين ألف كلمة . لكن موباسان بدأ بعد موت فلوير بقليل يكتب للصحف الأسبوعية بانتظام بطريقة يضحى فيها بالأسلوب من أجل العنصر القصصى . وبما أن العنصر القصصى ربما كان نوعا من الأسلوب فانه من الأدق أن نقول ان الأسلوب يضحى به من أجل الأحداث .

وعلى الرغم من أننى أجد أسلوب القصص المبكرة بالغ الصنعة فأننى أشد تمردا بكثير على كزاة القصص المتأخرة . وإذا كان لى أن أختار بين ما هو زائد عن الحد وما هو أقل من المطلوب فأننى أختار ما هو زائد عن الحد . وحتى مدام دى موباسان التى لم تكن ناقدة عظيمة اشتكت الى ابنها من أنه يبدأ قصصه بسرعة شديدة ، ومن غير تحضير كاف . ويبدو لى أن هذا صحيح تماما : فموباسان يعبر عن معنى قصته المرة تلو المرة دون أن يقنعنى بأن الشخصيات التى يعبر عن المعنى من خلالها كان لها وجود على الإطلاق . ان العمل الفنى ، كالمناقشة الفلسفية ، ليس زائدا فحسب عن مجرد المعنى ، وإنما هو بحكم طبيعته ذاتها يختلف عن المعنى . ان معنى القصة القصيرة ينتمى الى الحكاية الأساسية ، وهى أن بيت الدهازة مغلق بمناسبة « صلاة العشاء الربانى الأول » . وكان من الأفضل ، بالنسبة لما يهتم به الناقد الأدبى ، أن يخلق ذلك فى المهد . وأنت لا تستفيد فعنى قصة « بيت تيلير » إذا عبرت عن المعنى القائل بأن أتقى الناس فى صلاة العشاء الربانى الأول هن البغايا . أنك لا تبدأ حتى فى المسة ، لأن سطع القصة القصيرة كالاستفحة ، تلتصق به مئات الانطباعات التى لاصلة لها على الإطلاق بالأحداث .

ولعل هذا هو السبب فى أنه لاشئ من القصص المتأخرة لموباسان يترك فى نفس الانطباع الذى تتركه قصة « بيت تيلير » . وفي نفس الوقت توجد مجموعة كاملة من القصص لها نفس النوع من الحاذية بالنسبة لى : إنها جميعا تتناول كلف موباسان بالحجاعة المغورة التى

نصيب من نفسه متخذاً باسمها . خذ مثلاً مجموعة قصص مثل « فى الغابة » و « نرق » و « رحلة ريفية » التى تتناول موضوعاً واحداً . فى « رحلة ريفية » تتصل أم وابنتها ، وهما تقضيان اليوم فى رحلة مع الأب وخطيب البنت ، بعامل تجديف . وبعد عام عندما يعود أحد عاملى التجديف الى نفس المكان يجد الفتاة هناك مع زوجها الثقيل . وفى « فى الغابة » تخرج فتاة عفيفة الى موعد غرامى مشترك ، وتتوغل صديقتها مع صاحبها فى الغابة ليتمكنوا من اتصال حقيقى ، ولكن عندما يحاول صاحبها هى أن يفعل معها نفس الشيء تنهره . ويتزوجان ويعيشان حياة لا بأس بها ، وبعد سنوات ، عندما يتقدم بهما السن ويسأمان العيش ، تعود الزوجة بزوجها الى الغابة حيث حاول الايقاع بها ، وتجبره على الاتصال بها . ويقبض عليهما لهذا السلوك الشائن . وتدافع الزوجة عن نفسها أمام العمدة ، وهو رجل معقول ، فيبرئ القضية . وفى « نرق » تكتشف زوجة شابة ، متزوجة زواجا سعيدا ، أن الحب يهرب من بين يديها فى رتابة ومسئولية الحياة الزوجية ، فتجعل زوجها يأخذها الى مقهى حقير ، حيث أخذ فعلاً كثيراً من عشيقاته . ويتظاهران بأنهما غير متزوجين ، وأنها فى الحقيقة تخون زوجها حتى ولو كان ذلك معه هو . وفى وقت الغذاء تجعل زوجها يخبرها عن النسوة الأخريات اللاتى أخذهن الى هناك . وتلقى بذائعهما حول رقبته وتقول وهى جالسة : « نعم ، لابد أن ذلك كان مسلياً جداً على أى حال » .

ليس من الضروري أن تكون تأقداً أدبياً لكى تدرك أن موباسان ، كأي كاتب آخر عندما يتعب ويأخذ فى تكرار نفسه ، أو عندما يكون فى أوج قوته ولا يزيد على تكرار نفسه ، يكتب نفس القصة مرة بعد أخرى : وأحسن النسخ ولاشك هى الأولى ، لأن ما فى « رحلة ريفية » ليس المعنى فحسب ، بل وجمال النهر ، والغابات ، وغناء الطيور الذى يحاولنا عن المعنى . وتفسد قصته « فى الغابة » بالنسبة لى على الأقل ، باعتقال الزوجين العجوزين ومحاكمتهم المضحكة من أجل

السلوك الشائن . ان لدى موباسان من المعلومات السيكولوجية ما يكفي لجعله يدرك أن المرأة التي تعوض في الواقع عما تعتقد أنه كان ينقصها في حياتها السابقة من الحب تموت قبل أن تعترف بهذا . والاعتقال وسيلة واحدة فحسب من الوسائل الخسنة التي استخدمها لجعل المعنى أكثر وضوحا فيما يتصل برجل الأعمال المتعب ، وزوجته الخائبة الأمل . ولكن المعنى ليس معنى خسينيا ، وربما كان هناك عناء في ضياعته ، ولكن لا عناء في فهمه . ان الإلهام الفني موجود طول الوقت في القصص الثلاث ، وهو الخوف عند النسوة جميعا ، وحتى عند النسوة الصالحات التقيات : مما يفقدن في الحياة . وكذلك الدفء ونشاط الشعور الحيواني بين الجماعات المخمور ، الذي يعرفونه من مسافة بعيدة ، أو في لمحات : .

شاهدت في إحدى الليالي في شارع من شوارع ديلن منظرا فريدا بين أفناق وبغي تحطم مشروعهما الصغير ، أمته في بيت وأملها في زوج . وشيئا فشيئا خلعت البغي قطع الملابس القليلة التي كان قد اشتراها لها ، ورمتها عند قدميه ، ووقفت ترتعش في هواء الليل البارد . ونظرت حول فجأة فرأيت فتاة جميلة كانت تشاهد المنظر أيضا . وأدركت أنها كانت ببساطة أهم شخصية في المجموعة . كان على وجهها نظرة أستطيع أن أصفها فحسب بأنها « نظرة نشوة » . ان موباسان كان سيتبع هذه الفتاة الى منزلها .

وموباسان جيد بنفس الدرجة حينما تأتي الى الفتيات اللاتي لهن أطفال غير شرعيين ، وحينما تأتي الى الأطفال أنفسهم . تصف قصة « أب سيمون » ، وهي من أوائل قصصه وأطفالها ، طفلا صغيرا غير شرعي تسوقه تعبيرات زملائه في المدرسة بأنه لا أب له الى حافة الانتحار . وينقذه حداد القرية من أغراق نفسه ، ثم يوافق ، وقد أدرك شعور الطفل بالنعص ، على أن يصبح أباً له . وهذا حسن ، ولكن الى أن يكتشف الأطفال أن الحداد ليس زوج والدته سيمون .

حينئذ يبدؤون فى مضايقته من جديد . ويذهب سيمون بمتابعة مرة أخرى الى الجداد الذى يتزوج الأم حرصا على أن يجعل من المسألة شيئا ذا فائدة . انها قصة لطيفة ، وعاطفية متطرفة اذا شئت . ولكنها تعبر ، كما كان موباسان يخاف أن يفعل فى أكثر الأحيان ، عن تعاطفه الحقيقى مع جماعته المغمورة .

« هناك أشياء لا يخبر بها الانسان كل الناس ، ولا يخبر بها محاميا أو قسيسا . كل انسان يفعلها ، وكل انسان يعرفها ، ولكنها لا تذكر الا اذا لم يمكن تفاديها » . ان كلمات الأب الذى يموت هذه فى « الهوتوتس الأب والابن » تعبر عما يستولى على ذهن موباسان ، وعن مشكلته . ولذلك فهو يكتب قصة أخرى طاردتني منذ أن قرأتها . أصبح « هوتوت » العجوز عشيقا لفتاة مسكينة أنجبت منه طفلا . ويعترف بذلك لابنه وهو على فراش الموت . ويوصى الابن أن يزورها ويصلها . ويفعل « هوتوت » الصغير ، وهو ابن مخلص ، هذا ، وتصبح عشيقته له بدورها . هذا أقبح موضوع من الممكن أن يتصوره كاتب ، ولكن لأن موباسان كان منفعلا به فقد تحول عنده الى قصة جميلة .

عندما يسمح موباسان للالهام أن يسيطر عليه فإنه يكتب كتابة جميلة ، وذلك كما يحدث فى قصة متأخرة كقصة « يفيتى » ، وهى عن ابنة بغي يقرض عليها أن تدرك أنها لابد أن تصبح بغيها هى الأخرى . وكذلك قصة « موتشى » التى كانت دائما تغرينى اغراء لا يزيد عنه الا اغراء « بيت تيلير » . وهى تدور حول متشردة اتصلت بخمسة شبان من عمال التجديف الذين كانوا يرتادون السين كثيرا (عمال التجديف فى قصة « رحلة ريفية ») . وقد أصبحت عشيقته لهم واحدا بعد الآخر . حتى اذا أصبحت خلتى لم يكن لدى أحد أية فكرة عن كون أبا الطفل . وقد وافق الرجال الخمسة

بشجاعة على تبني الطفل على الشيوخ . ثم تجهض موسى ، ولا تتعزى عن الطفل ، الذى كان سيمثل بالنسبة لها كل آباءه المحتملين الخمسة ، الا حين يعزيها الشبان بأن يعدوها بأنهم سيعطونها غلاما آخر . كيف يستطيع الانسان أن يدافع عن مثل ذلك الموضوع المستحيل ؟ . ومن ذلك فان موسى ، على ازدرائها المتوحش والمتفرد لكل مستوى أخلاقى مقبول ، رائعة في بابها الخاص .

ومع ذلك فقصص موباسان ليست مرضية . وعلى الانسان أن يقارنه بتشيكوف ، حيث لا يوجد آخر يقارن به ، وعندئذ سيضار هو بهذه المقارنة . وسيضار كذلك بالمقارنة حتى بترجييف الذى لم يكن مثقرا للقصص . وقد يتساءل شخص مثل ذو معرفة متوسطة بالفرنسية عما اذا لم يكن قد ترجم ترجمة خاطئة ، ويتمنى لو يستطيع أن يقرأ ترجمة اسحاق بابل الى الروسية التى وصفنا فى احدى قصصه . لقد ترجمت هذه القصص بصفة رئيسية للرجال المتقدمين فى السن ، الذين كانوا يشعرون أنهم فى حاجة الى مزيد من الاثارة الجنسية . وقد كشف الكاتب الأمريكى لسيرة موباسان الذاتية فرانسيس ستيجمولين عن حقيقة مذهلة ، وهى أن خمسا وستين من قصصه التى جابت أمريكا ليست لموباسان على الاطلاق .

لكن هذا نفسه جزء من السبب الذى يجعل عمله غير مرضى بشكل حاد . ان منابع الهامه جنسية . والجنس منبع خطر للإلهام ؛ لأنه يصبح متناقضا بسهولة . والقصص والروايات التى كانت فى أصلها احتجاجا عاطفيا على استغلال الجنس وامتهانه تصبح بسهولة مجرد طريقة أخرى لاستغلاله وامتهانه . والرجل الذى يختار الجنس كمصدر للإلهام كمن يرث بيتا للدعارة ، فقد يستعمله بالطبع لجعل حياة موظفيه أسعد وأجسن ، ولكن من الممكن دائما أن يستعملهم لمنفعتهم ومتعتهم الخاصة . وهل وجد خمار حساس لم يدرك الخطر فى الاسراف فى الشرب اسرافا يصرفه عن المهنة ؟

وهذا هو ، على وجه الدقة ، لما كان يفعله موباسان فى الجانب الأكبر من حياته . لقد كان فنانا موهوبا ، وشخصيته ضعيفة وعادية تماما فى الوقت نفسه . ولم يكن متأكدا أبدا بعد موت فلوبير أى جوانب نفسه ينبغى له أن يعرض . والى جانب ما أسماه السيد ستيجمولير « عالميته الصاعدة » مع دوقاته ، ويخته ورحلاته البالوانية ، كان هناك جانبه العادى الذى ظهر فى أغلب الأحيان . وهذه مسألة أجده من الصعوبة انتقادها . ان خسران التجارة ليس هو الذى يشغل بال الخمار الحساس ، ولكن الانحطاط الذى يعلم أنه لابد أن يصحب ذلك . كيف يستطيع شخص أن يصف الناس المستغلين ، اذا لم يكن واحدا منهم ، اللهم الا اذا أصبح واحدا من المستغلين ؟ . لقد قال موريك ، أم تراه مارتينان ، آخر كلمة فى الأدب المكشوف عندما قال ان الانسان قد يعالج أى شىء . ولكن عليه أن يصفى المتبع . والمنبع ليس صافيا اطلاقا عند موباسان . وكلما تقدمت به السن أصبح أكثر تلوثا . ويتسرب التلوث من خلال التهاتف المجنون . والادراك المفاجئ . أن هذه ليست قصة مثيرة فحسب . ولكنها يمكن أن تكون قصة تثير الضحك عندما يبارح النسوة الحجرة . وحتى قبيل ذلك اذا كن من نفس طينة الرجال . لقد عرف بيرنز . ذلك المتجنبل « ضد الجنبلية » الخطر الحقيقى للتحليل الجنسى بالنسبة لرجل الأدب قائلا :

« لكن وأسفاه . انه يجعل كل ما فى الداخل قاسيا .

ويجمد المشاعر » .

لكن حتى بيرنز . مع كل معلوماته عن نفسه ، لم يفهم مطلقا الأعماق التى يمكن أن يغوص إليها الكاتب . انه ليس تجميد المشاعر فحسب . انه ليس القهقهة التى تتبع حكاية قصة قذرة بعد العشاء فحسب . انه الحراف القوة الخالقة حتى تصبح هدامة ، وحتى

يتحول الفصيل الجنسي نفسه الى نوع من الاغتتيال • وأى انسان يرغمه احساسه بواجبه الاجتماعى على الاجتماع الى راو شاذ حقيقة للقصص القدرة يعرف تماما كيف تكون النار المفتوحة للمذنبين •

كان عنصر الانحراف هذا عند موباسان موجودا منذ البداية • ان العيب الحقيقى فى « بول دى سوييف » ليس فى أنها مبالغ فيها ، أو أنها تهكمية • وانما فى أنها ليست على الاطلاق • كما قد تبدو ، نسخة أخرى من « اكسير الئب جوتشير » أو « الكونتيسة كاثلين » ، قصة الشخص الذى يضجى بنفسه من أجل الجماعة ، ولكنها قصة امرأة لها اتصالات جنسية مع رجل من واجبها أن تقتله • لقد حل الاتصال الجنسي محل الاغتيال • وهو من وجهة نظرها ، ومن وجهة نظر موباسان ، انحراف • ان الحب والموت ، الغريزة الخالقة والغريزة الهدامة • قد أخذ كل منهما مكان الآخر :

وهذا الموقف أشد وضوحا بكثير فى قصة أخرى هي « مودموازيل فيفى » التى تشبه « بول دى سوييف » ، كما أشار السيد ستيجموليير ، الى حد سمح فيه لقوم ينتجون فيلما سينمائيا من واحدة منهما أن يلفقوا بها الأخرى للحصول على قصة منسجمة • فى « مودموازيل فيفى » تقطن مجموعة من الضباط الألمان ، الذين عاموا رجلا بتوحش وسادية ، قصرا يشروعون فى تحطيمه • ويقررون استحضار جماعة من البغايا من « روين » يقضون الليل معهن • وتصل الفتيات الخمس ، وتكون احدهن من حظ ماركيز ويلهيلم فون ايريك ، ذلك الضعيف الخبيث الذى يعرف عند زملائه بمودموازيل فيفى • المركز محب للألم ، فحين يقبلها ينثف الدخان فى وجهها ، وأخيرا يعضاها حتى يسيل منها الدم • ويشرب الألمان نخب انتصارهم على الفرنسيين ، وعلى النساء الفرنسيات • وتقول هى هانجة « انتى لست امرأة ، انتى بغى ، وهذا كل ما يستحق

البروسيون ، • ويضربها المركيز ، وتطعنه هي في رقبته بسكين صحراء ، ثم تهرب في الظلام والمطر •

ان كل مقاومة القرويين حتى الآن هي مقاومة قسيس الابراشية الذي أبى أن يسمح لجرس الابراشية أن يدق • ويامر القائد الألماني ، عقابا للحى ، أن يدق الجرس تحية لجنازة المركيز ، ويستسلم قسيس الابراشية بين دهشة الناس • والسبب في ذلك أنه آوى الفتاة الوطنية في برج الجرس • وعندما يذهب الألمان يعود بها القسيس الى « روين » ، وتعود هي الى بيت الدعارة الذي ينقذها منه أخيرا وطني آخر من نفس مستوى القسيس • ويقال لنا انه « أحبها أولا لفعلها النبيل » ثم أعزها لذاتها ، وتزوجها ، وجعل منها سيدة ، سيدة محترمة كآخرى كثيرات •

« قصة جيدة مجلجلة » كما يقول موزعو دور النشر الانجليز • ولعله يحسن أن يتركها الانسان عند هذا الحد • ولكن كما أن « في الغابة » ، و « تزق » صدى « لرحلة ريفية » كذلك فان هذه صدى « لبول دي سويف » بطريقة تنبئ عن أن لازمة من لوازم المؤلف بدأت عملها • والشئ الغريب فيها أن لها مغزى أخلاقيا يعبر عنه في تلك الجملة الأخيرة ، ولكنها تلك الأخلاق المقلوبة رأسا على عقب • ان البغايا في القصة لا اعتراض لهن على الاتصال بالألمان الذين يقدقون عليهن • ويقلن ، وهن في الطريق الى القصر ، « ان هذا كله ضمن العمل اليومي » وهذا دون شك لتتويم بعض الأسرار ، ووخز الضمير المستمر • ان كلمة « ضمير » ، مستعملة من موباسان ، كلمة تستحق الملاحظة وبخاصة في هذا السياق • ويبدو أنه يريد أن يقول انه بالرغم من عدم وجود خطأ في البغاء ، فانه يصبح اثما مميتا يمارس لمتعة الأمان • ويذكرني الهدف الأخلاقي عند موباسان ، اذا سميت هذا أخلاقا ، بالقصص المرحية التي يرويها الناس في شمال أيرلندا عن طوائفهم المذهبية • وتلك

القصة تذكرنى بقصة فتاة شمال أيرلندا التقية التى قالت لحبيبها معنفة وقد عادت من نزهة معه : « لو كنت أعلم أنك ستصفر فى يوم الأحد ما سمحت لك أبدا بأن تفعل الشيء الآخر معى » . لكن انسان شمال أيرلندا يعلم عادة أن هذه قصة مضحكة . وموباسان لا يعلم .

انظر مثلا الى القصة الغربية « سرير رقم ٢٩ » ، وهى مرة أخرى مجرد امتداد لموضوع « بول دى سويف » . فى هذه القصة يصبح ضابط وسيم عشيقا لبغى تسمى ارما ، وتفرق الحرب بينهما . ويبحث الكابتن ، الذى استحق نوطا لبطولته ، عن المرأة التى فقدها ، فى كل مكان . وعندما يجدها فى سرير بمستشفى عمومى ، يجدها تحتضر من مرض تناسلى انتقل اليها من الألمان ، وأعادته هى لهم مضاعفا . ويشور الكابتن شاعرا أنه جعل أضحوكة كتيبته ، ولكن ارما لا يعترىها ندم . انها تعلم أنها أثبتت لنفسها أنها تحب وطنها بنفس مستواه ، ان لم يكن بمستوى أعلى . ومع أنه قد أعطى نوطا فقد قتلت هى عددا أكبر من الألمان . وتموت فى اليوم التالى شاعرة ، على ما يبدو ، أنها جان دارك أخرى ، وأن شخصا ما ينبغى أن يمنحها نوطا .

حقا ، لم يصف موباسان سلوك ارما على أنه نبيل ، ولعله رأى أن ذلك لم يكن ضروريا . ومرة أخرى تأتى الى ذهنى أحذونة من شمال أيرلندا . انها هذه المرة عن غلام صغير فى فراش الموت . « لقد دعا بطيلته الصغيرة ، ونقر عليها نقرتين أو ثلاثا ، ثم قال : ليذهب البابا الى الجحيم . وأخذه الله . أوه ! لقد كان موتا جميلا » . وبنفس الشعور يستطيع الانسان أن يقول ان موت ارما كان موتا جميلا .

ويبدو لى أن الانسان يستطيع أن يرى بوضوح فى هذه القصة أكثر الأشياء التى تجعلنى غير مستريح « لبول دى سويف » ،

« ومودموازيل فيفي » : لقد اختلط عند موباسان الدافعان الغريزيان ، الخلاق والهدام ، اللذان يمكن التمييز بينهما بوضوح عند معظم الناس ، وأصبحا فاسدين . وعندلها أصابه الجنون أخيرا كانت الكراهية الهدامة للألمان أحد عناصر هذا الجنون :

« كتب خادمه الخاص يقول : فى الساعة الثامنة من ذلك المساء استيقظ وقال لى فجأة وهو يرتعش « هل أنت على استعداد يا فرانكو ؟ » . اننا ذاهبون . لقد أعلنت الحرب . وأجبت بأننا لن نذهب حتى صباح اليوم التالى . وصاح مندهشا لعدم موافقتى على خطته . ماذا ؟ لك تتراخى ، وعندما تكون المسألة مهمة يجب أن نتصرف بأسرع ما يمكن . أنت تعرف أننا اتفقنا دائما على أن نذهب معا عندما يأتى وقت النار من بروسيا . أنت تعلم أننا لا يد لنا نأخذ بثأرنا ، وسنأخذ بثأرنا » .

لكننا نقرأ هذا ، وليساعدنا الله ، بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التي نقرأ بها قصة موت ارما . هذا شيء أكبر من مجرد مسكين حطمه مرض تناسلى . انه نهاية عبوة ، عبوة الانسان الذى عاش حياة الجماعة الجنسية المغمورة فى زمنه ، ومات موتها ، من أجل أن يكتب قصة هذه الجماعة . وذلك حتى نهاية أيامه الأخيرة المرعبة فى المصححة العقلية حيث سجل الطبيب أن « السيد دى موباسان يتردد الى الحيوانية » — « اننا نصير الى ما نتغنى به » .

منذ سنوات طويلة مضت كتبت قصة رجل أيرلندى مثقف ، وهى قصة حقيقية كما وقعت ، وبغى فرنسية كانا يسكنان بحجرة فى فندق فى باريس . كان الرجل لم يستمتع بالنوم ليلا منذ زمن طويل ، لذا فقد أضاء النور عندما أغفت البغى ، وبدأ يقرأ مختارات من قصص موباسان كان قد اشتراها لتوم . وعندما يقظها الضوء بدأت ، لدهشته ، تناقش القصص بمعرفة ومشاعر حقيقية ، وتدافع عن موباسان ضد انتقاداته التي كانت كثيرة لانه كان أيرلنديا .

واستمرت تقول « لقد كان يعرفنا » وجادلها الرجل الأيرلندي الذى لم تكن لديه المعرفة الكافية ليدرك أن موباسان عرفه هو أيضا .
وبقى هذان الشخصان اللذان تخلت عنهما الحياة مستيقظين لمدة ساعات يتجادلان حول كاتب واحد لم يكن قد تخطى عنهما ، بل تعاطف معهما . وفهمهما ، وبقي واحدا منهما حتى النهاية . عندما كتبت القصة سميتها « قصة بقلم موباسان » . ولعله يصح ، بنفس المستوى ، أن أسميها « مراثية لموباسان » ، فليس هناك كاتب عظيم يمكن أن يكون قد أمل فى مرتبة أحسن منها .

٣٣ ابن العبد

لم يكتب كتاب مرض عن أنطون تشيكوف بعد . وليس هذا
مشار دهشة : ان تشيكوف ضحية لسوء الفهم المتحمس أكثر من أي
كاتب قصة قصيرة آخر . يمدح بأسباب خاطئة كلها ، ويقلد
بطرق كان سيدهش لها . لقد كان رجلا صعبا في كل من الأدب
والحياة ، صعبا ومراوغا . ومن الصعب أن تصفه بأي حكم ايجابي ،
فيما عدا أن دريفوس كان ساذجا ، أو أن مرتبات المدرسين الروس
كانت أقل من اللازم .

ولابد أنه كان صعبا دائما . ويوجه بالفعل في شبابه تناقض
في طالب الطب ذي الروح المرحّة الذي يكتب قصصا أقل تهديبا في
بعض الأحيان من أن تساعد أسرة تبدو على أنها كانت أقل من أن
تستحق المساعدة . ويظهر أنه ليس لدى أحد كلمة طيبة يقولها
عن أبيه القاسي ، ولا يظهر أن الأخوين الذكيين كانا أحسن من ذلك
بكثير . ومن أكثر أحكام تشيكوف ايجابية عن نفسه ما قاله في
سنة ١٨٨٩ عندما كان في التاسعة والعشرين . وكان قد وصل
فعلا إلى درجة تستحق الاعتبار من ضبط النفس . فبطريقة موضوعية

متميزة اقترح بمرارة على صديقه سيفورين أن الأخير ينبغي أن يكتب قصة عنه : « قصة عن شاب ، ابن رقيق من أرقاء الأرض ، كان يوما ما مساعدا في حانوت ، وصبيا في « جوقه » ، وتلميذا ، وطالبا جامعييا . تربى على نفاق الأكابر ، وتقبييل أيدي القسيس . تقبل أفكار الآخرين دون سؤال . عبر عن امتنانه لكل لقمة خبز تتناولها . شاب جلد مرارا وتكرارا . ذهب ليعطي درسا حافي القدمين . اشتبك في شجار في الشارع . عذب الحيوانات . أحب الذهاب الى أقربائه الأغنياء لتناول الغداء . سلك سلوكا منافقا نحو الله والانسان دون أدنى عذر سوى أنه كان على وعى بعلمه قيمته . هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة التي اعتصر بها هذا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة ؟ . وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذي يجري في عروقه دم حقيقي ، وليس دم عبد ؟ »

هذا الخطاب المشهور الرهيب من صانع رجل أكثر من أن يكون على معرفة عميقة بنفسه . رجل متواضع يشكك غير معقول . ومفروور ينجون . كما يعتقد الذين كتبوا سيرة حياته . وهكذا اعتقد سيفورين . وهذا التناقض جزء من المشكلة أيضا . ومن الممكن أن يكون كلاهما صحيحا . ومن أعظم الأشياء في إنتاجه أننا نستطيع أن نرى فيه مرحلة مرحلة الطريقة التي اعتصر بها شخصية العبد من نفسه .

لكن كلا من المشكلة والرجل ، كما عبر عنهما تشيكوف ، واضح جدا . وليس عجيبا أن أحدا لم يحاول حقا أن يحلها بطريقة قصص تشيكوف . ان العبودية التي تصحح عن طريق الاستخدام الصحيح للرجولة لا تلقى في الحقيقة أى ضوء على أعمال تشيكوف . والمشكلة الحقيقية التي يحلها تشيكوف أعمق بكثير من هذا . إنها طبيعة كل من العبودية والرجولة . ونحن جميعا نعلم أننا ندرسها

فى أنفسنا وفى الآخرين • لكن هل نحن ندركها حقيقة • أم أننا ندرك
فحسب صورا تقليدية مبسطة جدا لها ، على طريقة دستور الشرف
عند التلميذ الممثل فى بعض الأقوال من مثل « وأش قلدر » ،
و « شاب رائع » ؟

لقد وجه الى السيد ستيجمولير نقدا على استعماله ، حسبما
اعتقد هو ، قالبا نقديا معدا حين قارنت تشكوف بموباسان • لكن
ماذا يستطيع الناقد أن يفعل ؟ • وقد يفترض أن أرسطو فأن وقع
فى نفس الخطأ حيثما قارن بين استخيلوس وبوريبيديس •
ويبعد أن أرسطوفان كان أحق • وحتى القرن الثامن عشر كان
كل رجل انجليزى مثقف يقارن بين شيكسبير وجونسون • وكل
رجل فرنسى مثقفا بين راسين وكورنى •

وهذه مسألة لا يمكن تفاديها بالنسبة لتشيكوف وموباسان •
لان تشيكوف كان متأثرا بعمق ، ولسنوات عدة ، بموباسان ولأنه
لم يكتشفه جماعة مغمورة لنفسه خاصة ، فقد استولى على جماعة
موباسان • وحاول أن يعالجها بطريقة الخاصة • ونستطيع أن
نراه يفعل ذلك فى قصة « فتاة الكورس » التى كتبت عندما كان
فى الرابعة والشرين • ان فتاة الكورس • وقد ابتلقت نصف
عارية مع حببيها كولبا كوف • تفتح الباب لزوجته • ويختبئ
كولبا كوف بينما تخبر زوجته فتاة الكورس أنه يبحث عنه لسرقته
خمسمائة دينار من محل عمله • ليستترى هذبا لفتاة الكورس على
ما يبدو • ولكن تغفل زوجة كولبا كوف بينه وبين السجن ففقدت
تطلب ردها • ان فتاة الكورس الصغيرة لم تحصل منه مطلقا على
على قطع « الشيكولاته » • ولكنها • وقد تأثرت بانحزان وعضيب
سيدة تعلقها سيدة محترمة ، تسلم اليها بضع الخلى الصغيرة التى
تملك • وعندما ظهر كولبا كوف من الخبأ • ظهر لا يقبل اقدام

فتاة الكورس ، ولكن ليقرع جبهته في غضب لاعتقاده بأن سيداً محترمة مثل زوجته قد تنزلت الى درجة تطلب فيها المعروف من امرأة ساقطة . ومع تغبر قلبه الذي حوله من لا شيء الى رجل فظ خرج شامخاً ، بينما انفجرت فتاة الكورس الصغيرة المسكينة بدموع الغضب والخيبة .

إن الشيء الغريب في هذه القصة أنها على وجه التقريب ترجمة مباشرة لقصة موباسان « بول دي سويف » ، هذا مع أن تشيكوف كان قبل ذلك بسنة قد حذر ماريا كيسيليف من أن الناشرين الروس سيكتشفون في الحال أى سرقة لموضوعات موباسان . كذلك يمكن أن تكون قصة « زوجة الصيدلى » سنة ١٨٨٦ ، بعد ذلك بسنتين ، من قصص موباسان . يقرر ضابطان حربيان أن يوقظا صيدلى اللحم المتزوج من زوجة جميلة . كان الزوج نائماً . وقد قدمت لهم الزوجة ما يعادل أربعة بنسات من أقراص روح النعناع . ولكى يطبلا لمحادثة معها طلبا بعض خمر الصيدلية . وبعد ذلك . عندما أغلق مستودع الأدوية مرة أخرى ، قرر أحد الضباط أن يعود ويكمل غزوه . ولسوء حظه كان الصيدلى هو الذى استنقظ هذه المرة . وكان على الضابط أن يرضى بما يعادل بنسات أخرى من أقراص روح النعناع . ويبدو أن تشيكوف يريد أن يقول : « إن الحياة هكذا ، أحيانا رغبة عاطفية ، وأحيانا أقراص روح النعناع » .

في سنة ١٨٨٦ كان تشيكوف يكتب قصصاً على طريقة موباسان . حيث يلاحظ هذا التقابل أكثر من المقارنة . إن موضوع « العرافة » هو نفس موضوع « زوجة الصيدلى » ، ولكن لدينا هذه المرة صان الكنيسة بدلا من الصيدلى . وهو ، كزوجته ، عضو فى إحدى منظمات الكنيسة . ويعتمد الساذن . بسبب اعتقاده فى الخرافات ، أن المتشردين الذين يأتون الى بيته يحضرون معهم

مؤامرات زوجته مع الشيطان : وقد أعطى الاتصال بالكنيسة الموضوع هنا أهمية جديدة . وتؤكد خزعبلات الزوج الجمجمة بطريقة عجيبة حميا خيبة الأمل الجنسية عند الزوجة .

كذلك لدينا فى قصة أخرى فى نفس السنة « الجناز » موضوع يمكن أن يكون له بصفة عامة مل يوازيه عند موباسان . تحكى قصة موباسان « الخبز الملعون » كيف أن بغيا تدعى آنا صدمت على أن يتم زواج أختها المستقيمة روز . فى شقتها المبهجة ، وعندما طلب من العريس الذى يتمتع بنوع من حضور البديهة . أن يغنى غنى أغنية غير مناسبة على الإطلاق عن « خبز البغاء الملعون » . وتنتهى القصة بالأب المخبور يلتقط الأغنية ويغنيها أيضا . أما قصة تشيكوف الجميلة فتصف والدًا ممرورًا حنبليًا يحاول أن يعقد صلاة ، كما قال ، لابنته المتوفاة « البغي ماشا » كما ذكرها فى المواصفات التى أعطاها للقس . ويحدثه القس بنظرة وحشية لأنه ينظر هذه النظرة غير الدينية لطفلته الميتة . ولكن حتى بينما تقام الصلاة فعلا يستمر الرجل المعجوز التقى الغنى يدعو الله أن يذكر « أمته الراحلة البغي ماشا » .

ان كل مشاركتنا الوجدانية فى قصة موباسان تتجه الى البغي . ولا نستطيع الا أن تحتقر زوج أختها وأباها . لكن يتحول عطفنا كله تقريبًا عند تشيكوف من البغي الى أبيها المعجوز الأعمى فى عنجهيته التى وصلت حدا لم يخطر معه مطلقاً على بال أنه ربما كان هو الذى يستحق صلاتنا لا ابنته . عند هذه النقطة من تشيكوف يعمق شعورنا بالعدالة الى الحد الذى يشمل تأثيره فيه الشيء غير العادل كما يشمل الشيء العادل . وعندها تبدأ ندرك أن موضع الخطأ ، بشكل جزئى ، هو عدم المقدرة الانسانية ، أساساً ، على التفاهم . وتتوقف المسألة ، على نحو من الأنحاء ، عن أن تكون

مأساة العدالة وعدم العدالة تماما ، مأساة المجتمع وجماعته
المغمورة ، وتصبح مأساة الفرد الانساني . وتصير فكرة الجماعة
المغمورة كلها ، في الحال ، أوسع وأكثر ثراء .

ان كاتب سيرة تشيكوف يستطيع في يسر أن يضع يده على
تلك السنة ، عامه السادس والعشرين ، ويقرر أنه كان العام الذي
أرسي فيه في نفسه أعماق الشقاء الانساني ، وأنه بعد ذلك صار
شخصا مختلفا ، وكاتبا من نوع مختلف . وهناك قصتان ممتازتان
رهيبتان تهلان على ذلك هما « الشقاء » و « الذين هم حالة على الغير » .
تتناول « الشقاء » ، وهي واحدة من أشهر قصصه ، سائق عربة
عجوزا فقد ابنه . وهو يحاول أن يخبر بذلك عمالاه الأغنياء
المشغولين عن مصيبته . لا أحد منهم يمكن أن يمنحه الوقت . لذا
فانه في ساعة متأخرة من الليل يذهب الى الحظيرة ويخبر حصاه
العجوز . وفي « الذين هم حالة على الغير » لا يستطيع رجل عجوز
منذ الآن أن ينفق على حصانه العجوز وكلبه ، فيحضرهما الى ساحة
الشخص الذي يشترى الحيوانات عديمة الفائدة ويعدمها . وعندها
يرى جثتيهما تصعدان بوداعة الى الحماله يعرض هو بجهته المعلقة .
انه لم يحدث قط في تاريخ الأدب وصف الفرد الانساني بمثل
العاطفة التي في هاتين القصتين .

لكن النهج في عمله لم يتضح فحسب من ادراكه للتفرد
الانساني كمعصر في الجماعة المغمورة ، وانما يوجد كذلك سبيل
أخلاقي عميق لطبيعة الذنب نفسه . ويستطيع الانسان أن يرى
هذا من مقارنة بين قصة « الشقاء » وقصة كاترين مانسفيلد « حياة
مبارك » التي هي تقليد لها . فقدت ماباركر حبيبها الصغير ، وهي
ملينة بأجزائها ، ولكنها عندما تحاول الحديث عنها الى مستخدمها
لا يزيد على أن يقول « أرجو أن تكون الجنائز قد نجحت » ، ثم يوجه
النقد اليها لأنها رمت غلبة من الكاكور فيها ملء ملعقة صغيرة .

لا يوجد سبر أخلاقي عند كاثرين ما نسفيلد • ان مستخدم ما باركر قاس بلا قلب ، ويستطيع كل قارئ للقصة أن ينضم بقلبه الى الاشتمزاز منه • ولكن عملاء سائق العربى العجوز فى «اشقاء» أناس مثلنا تماما • أناس مشغولون ، مغفلون في اهتماماتهم الخاصة • وإذا كانوا قد كسروا قلب الرجل العجوز من الوحدة فان ذلك ما قد نفعناه نحن أنفسنا •

أذكر أننى قرأت من سنين قصة من أكثر قصص تشيكوف تميزا • قصة لا أستطيع أن أجدها الآن • ولكنها لابد أن تكون قصة مبكرة • وأستطيع أن أخمن أنها كتبت فى وقت ما حوالى هذه الفترة • انها نموذج لموضوع موباسان • فى احدى الليالى المطيرة ذهب شاب لزيارة عشيقته • وهى امرأة متزوجة غالبا ما يتغيب زوجها • وبعد أن جعل التاكسى ينصرف يفتح له الزوج، فما يرعبه • ويقدم بعض الاعتذارات ، ويقف فى الخارج بائسا تحت المطر ممسكا بباقة الزهور التى أحضرها • وأخيرا ، ولكى يحتمى من المطر ، تقدم الى الباب مرة أخرى متظاهرا بأنه رسول من تاجر الزهور وفى تلك اللحظة تخرج الزوجة من حجرة النوم ، وتصيح قائلة انها كانت فى انتظاره • وبعد أن يقوم بزيارته يخرج من جديد مارا بالزوج ، وهو فى حالة حرج تزيد عن حرجه فى أى وقت آخر •

لكاننا بالنسبة الى ثلاثة أرباع القصة نقرأ بوكاشيو أو موباسان ، وننتظر بسرور بالغ الخدعة التى سيتغلب بها العاشق أو العشيقة على الزوج المخدوع الغيور • ولكن كانما ألقى تشيكوف فجأة بيده وفيها ورفض أن يستمر فى اللعب • لا ، ان الزوج ليس غيورا ، والزوجة ليست محرجة • ان العاشق هو الذى ينصرف ببرغوث فى أذنه ، لأنه رجل عادى وساذج • حقا انه لم ينظر أبدا الى الخيانة الزوجية بهذه الطريقة • ان تشيكوف لم يهاجم الخيانة

الزوجية أبدا . ان ما فيه من الرومانتيكية أكثر بكثير من أن يفعل ذلك . وهو يعلم أن الخيانة الزوجية ربما تتطلب صفات خيرة عظيمة من الشجاعة والاخلاص . ولكنه لا يحب التزييف ، ولا يجب اللامبالاة . ويبدو أنه يشير في هذه القصة الى أن الزوجة امرأة رديئة . ولكن السبب في ذلك لم يكن ليقول به أى داعية أخلاق قبله ، ذلك السبب هو أنها لا تبالي . وتكنيك القصة كما أذكرها غير محكم ، وغير مؤكد ، ولكن الموضوع نفسه سيصبح من الموضوعات الأساسية عند تشيكوف حتى النهاية .

فبالتدريج بدأ عمله كله يتغير تحت ضغط فكرتين متسلطتين . تسلط فكرة الائم الصغير كنقيض للائم الكبير ، وتسلط فكرة التفرد الانسانى . وظهر عنده مقياس جديد للخير ، ومعه جماعة مغموزة جديدة من الأطباء والمدرسين ، وأحيانا من القسس . ويمثل المدرسون والأطباء قطبى رؤية تشيكوف للمستقبل ، فالأطباء يستطيعون أن يخلصونا من كابوس الألم والمعاناة التى تفرضها الطبيعة على الانسان ، ويستطيع المدرسون أن يساعدونا على النهوض من ليل الخرافات والجهل . وكانت الطائفتان كلتاهما فى مجتمع روسيا القيصرية نصف البربرى مهضومة الأجر بوحشية ، أو مستغلة بشكل يدعو الى الخجل .

ومع أن أكثر اتهامات تشيكوف وحشية لمعاملة روسيا القيصرية المثقفين تدور حول القسيس ، فانها يمكن أن تصبح بنفس الدرجة بالنسبة الى الطبيب والمدرس فى ذلك الوقت . والسنة مرة أخرى ، ويجب أن يلاحظ الانسان هذه الحقيقة . هى سنة ١٨٨٦ . والقصة تسمى « كابوس » ، وهى تصف شابا ذا روح اجتماعية عالية . يسمى كيونين يتصل بالقسيس المحلى عازما على أن يأخذ مدرسة الكنيسة تحت رعايته . ويكاد القسيس ، وهو رجل ثقل

الظل ، أن يضطهد كيونين بزياراته وولعه بشرب الشاي . ومع ذلك فعندما يزوره كيونين لا يعرض عليه ولو فنجانا من الشاي . ويشكوه كيونين ، وهو محق في ذلك . الى الأسقف ، مع أنه في تلك المرحلة يكون القارئ اللماح قد أدرك فعلا أن القس يموت ، بمعنى الكلمة ، من السغب . وحتى كيونين ذو الروح الاجتماعية العالية يدرك ذلك أخيرا ، مع أننا نعلم تماما أنه لن يفعل شيئا من أجله ، « يعيش الأب أقراني على ثلاث روبيات شهريا . ويمكن لامرأة القس بروبية أن تحصل لنفسها على قميص نوم ، وتستطيع امرأة الطبيب أن تستأجر امرأة لغسيل الملابس » .

واحساس تشيكوف الخاص بالعدالة مكنه في معظم الوقت من السيطرة على الغضب الذي أحس به لاستغلال الأطباء والمدرسين . وقد كتب في سنة ١٨٨٧ قصة « الخصوم » ، وهي قصة طبيب الحى الذى ينتزعه من ابنه الوحيد الراقد على فراش الموت زوج يعتقد أن زوجته تحتضر ، بينما هى فى الحقيقة تتآمر فحسب لتخرجه من البيت حتى تهرب مع عشيقها . وواضح أن تشيكوف يتعاطف كلية مع الطبيب ، ولكنه لا يستطيع أن يقاوم احتجاجه ضد كراهية الطبيب الوحشية للزوج . يقول « سيمر الزمن ، وستنقضى أحزان كيريلوف (الطبيب) ، ولكن وجهة النظر الجائرة التى لا تليق بالقلب الانسانى لن تنقضى ، بل ستستمر مع الطبيب حتى يوم موته » . لكن يبدو لى أن تشيكوف نفسه استسلم فى قصة « الحنذب » ١٨٩٢ « لفكرة جائزة غير لائقة بالقلب الانسانى » ، ويبدو أنه أدرك ذلك ، لأنها القصة الوحيدة له التى كذب فيها وخادع . كاي كاتب انساني اتهم بحق باستغلال موقف تتطلب منه اللياقة العامة أن يلزم الصمت بالنسبة له . فى تلك القصة تقع زوجة طبيب ثقيل فى حب رسام من رسامي المجتمع (هو فى الحياة الحقيقية صديق تشيكوف لبغتيان) . وتقوم بعملية « رضاية »

على زوجها البريء أمام أصدقائها الفنانين المشبهين . وعندما يموت زوجها ميتة بطولية ، وهو يمتص السم من حلق طفل ، تدرك عندئذ فقط أنه كان عالما مشهورا طوال الوقت ، محترما من زملائه ، وخيرا ألف ألف مرة ، في اللغة الانسانية العادية ، من المشبهين المأفونين الذين بذلت حياتها محاولة ارضاءهم .

من الواضح أن هذه الحادثة أطلقت في تشيكوف انفجارا أكبر من أن يسيطر عليه ، ولجرت معه جرحا نظر اليه هو على أنه ذهن المبد الكامن في نفسه - الاعتذارات والتفاخر والتزييف ، ومع أننا من طينة أدنى فقد نكون أقدر على فهم هذا منه . والذي كان يحاول أن يقوله ، وقد قال أوضح منه بكثير في « مبارزة » ، التي كان قد كتبها في العام السابق لهذه ، أنه لا يهم في الحقيقة أن امرأة الطبيب كانت تخون زوجها ، ولكن المهم ، والمهم باستمرار ، أنها كانت غيبية ، غير مبالية ، وأنها استخدمت روح « الوصاية » ، وسمحت للآخرين أن يستخبهوها ، بالنسبة لرجل لا يقارنون اليه في رفعته . ويشوه غضب تشيكوف الهدف الحقيقي ! لأنه ليس من الضروري في حقيقة الحياة أن يكون الأساتذة والعلماء ثقلاء الظل الى الحد الذي صورهم هو عليه . وقد عرف حتى عن أهل الفن أنهم يلتزمون الأدب عندما يدخل الحجرة طبيب عظيم .

ولكن الهدف واضح في « مبارزة » ، ويصبح أشد وضوحا حين ينضح تشيكوف . فحين غير ملعونين بسبب ذنوبنا الكبيرة التي تتطلب شجاعة واحتراما . ولكن بسبب ذنوبنا الصغيرة التي يمكن بسهولة أكثر أن نخفيها عن أنفسنا ، وأن نفترقها مائة مرة في اليوم حتى تستعبدنا كما يستعبدنا الكحول أو المخدرات . وبسبب هذه الذنوب ، وبسبب تسامحنا المتساهل معها ، نخلق لأنفسنا شخصية مزيفة ، شخصية تعتمد على الذنوب الكبيرة التي تفادينا اقترافها ، متجاهلين كلية شخصيتنا نفسها التي تكونت

حول الذنوب الصغيرة التي لا يتعرف عليها ، من الأنانية والطبع الحاد ، وعدم الصدق ، وعدم الولاء • وليست هذه هي الأخلاق كما قد يدركها أي إنسان من جين أوستن الى ترولوب •

يسيطر موضوع الشخصية المزيفة على أعمال تشيكوف الأخيرة • ويبدو أنه هو نفسه كانت قد تملكته هذه الفكرة • وقد وصف جوركي في المقالة الجميلة التي كتبها عن صديقه المتوفى حيلة تشيكوف في السماح للناس أن يتكلموا بشخصيتهم المفتعلة فترة ، وعندئذ يقاطعهم بسؤال يهدف الى اظهار الشخصية الحقيقية • زاره مرة ثلاث نسوة ، وأخذن يتحدثن بعجدة عن الحرب بين اليونان والأتراك ، ذلك الموضوع الذي لم يكن يصلن عنه شيئا ، حتى سأل تشيكوف سؤالا يتعلق بصنع الحلوى فبدأ أنهن كن فيه خبيرات • وفي مناسبة أخرى بدأ مدرس كان يزوره في بعض الهذر المدعى ، وبعد أن استمع تشيكوف الى شطحاته ألقى سؤالا واحدا شائكا حول مدرس آخر في الحي يضرب التلاميذ • حينئذ أصبح المدرس ، في دفاعه عن زميله القلق المشغل بالعمل ، كما هي هايه فعلا في الحياة ، ذكيا وإنسانيا ورجلا ممتازا • ولم يضغط تشيكوف في نقده للناس مطلقا على الأشياء الواضحة الخطيرة • قال عن صحفى معين « انه شخص موهوب جدا • كتاباته دائما عالية وإنسانية • • • حلوة • انه يدعو زوجته « يا حقا » أمام الناس » • وقال في آخر « انه يعرف كل شيء • انه يقرأ كثيرا • لقد أخذ ثلاثة من كتبي ولم يعدها أبدا » • والإنسان بلا حظ عنده دائما الآثام الصغيرة ، والمادة الأولية للشخصية المزيفة •

ان موضوع الشخصية المزيفة ليس بعيدا على الاطلاق في أعماله • وهو يتناول في بعض الأحيان كما في « الخطاب » (١٨٨٧) برقة عجيبة ، وروح مرحة • يشكو الشماس ليببيوف الى قسيس سنكير مطرود من وظيفته يدعى الأب أوستاس من ساووك ابنه بيوتر

يقترض نقودا من صديقه الطبيب سامولينكو . ولكن سامولينكو نفسه فى ضائقة مالية فيضطر الى الالتجاء الى صديق آخر هو العالم فون كورين . وقد كان فون كورين مغضباً لسخرية ليفيسكى ونادزهدا السخيفة من العلم والعلماء . وقد عرف السبب الذى من أجله يريد سامولينكو المال ، وأدرك بكراهية واضحة تماماً ما يعتزم ليفيسكى أن يفعل به . لذلك فقد رفض أن يقرض المال لسامولينكو الا اذا أخذ سامولينكو ضماناً من ليفيسكى بأنه سيأخذ نادزهدا معه . والذى جعل من فون كورين شخصية عجيبة أننا نصبح بسرعة على وعى بأنه ليس الا صورة أخرى لليفيسكى ، تماماً كما أن قاضى التحقيق فى « الجريمة والعقاب » ليس الا صورة أخرى لانتال مراسكولنكوف . وأنه هو وليفيسكى فى الحقيقة صور تشيكوف نفسه - الفنان الذى هو عالم أيضاً . والمعرفة التى حوربت بين الرجلين هى فى الحقيقة معركة فى روح المؤلف نفسها، كتلك التى حدثت بين رسام المجتمع والطبيب فى « الجندب » .

ووصف الطريقة التى اضطر بها ليفيسكى أخيراً أن يدرك شخصيته المزيفة أبدع قطعة أعرفها فى كتابة تشيكوف . تعتمد الشخصية المزيفة كلية على الأكاذيب الصغيرة ، والخداع الصغيرة ، وكل الذنوب الصغيرة ، اذ ان ليفيسكى غير قادر على مستوى اثم كبير واحد قد يحل كل صغابه بجعله وجها لوجه أمام شخصيته الحقيقية . وهو أولاً يرى خلاصه فى أكذوبة صغيرة ضرورية ستطلقه حراً فى حياة جديدة ، ولكن مع تجمع الصغاب عليه ، ومع بداية يأسه ، يدرك أن أكذوبة واحدة ليست كافية ؛ لأنه تنزل الى حالة من العبودية الاخلاقية تجعل كل أكذوبة فيها الاكذوبة الأخرى ضرورية .

« ولكى يذهب لابد أن يكذب فى الحقيقة على نادزهدا لبدوروفنا ، وعلى دائنيه ، وعلى رؤسائه فى العمل . ثم لكى يكذب

مالا فى بيترو سبرج لابد أن يكذب على أمه ويخبرها أنه فعلا قد أنهى علاقته بنادزهدا فيدوروفنا . ولن تعطيه أمه أكثر من خمسمائة روبل . لهذا فإنه كان فعلا قد خدع الطبيب ؛ لأنه سوف لا يكون فى موقف يمكنه من إعادة النقود اليه خلال فترة قصيرة . وأخيرا عندما أتت نادزهدا فيدوروفنا الى بيترو سبرج كان لابد أن يجنح الى سلسلة من الخدع ، صغيرة وكبيرة ، حتى يتخلص منها ، ومرة أخرى هناك دموع ، وملل ووجود يشماز منه ، وندم . ولذلك فلن تكون هناك حياة جديدة . خداع ولا شيء أكثر من ذلك ولكن يقفز الى الموضوع من أحد الجوانب ولا يرتكب أكاذيبه المخزية كان عليه أن يجنب على نفسه موقفا متجهما لا مصالحة فيه . أن ينهض مثلا دون أن يقول كلمة ، ويلبس قميصه وينطلق فى الحال دون نقود أو شرح . ولكن ليفيسكى شاعر أن هذا مستحيل بالنسبة له .

ان هدف القصة كله يتركز فى السطر الأخير التأسى الذى وضعت تحته خطأ . ليس ليفيسكى ، فى منطق الأخلاق المسيحية ، قادرا على ارتكاب اثم كبير ولكن الأثم الصغيرة التى يرتكبها طول الوقت أكثر هدمًا ، وبلا حدود ، لما يمكن أن يفعله أى اثم كبير : لأنه يستطيع أن يكتبها من عقله الواعى ، ويمضى معتقدا فى نفسه أنه رجل شريف ، رجل مثقف ، متحرر وإنسانى ، بينما هو فى الحقيقة ليس حتى مجرد آدمى طيب . وهؤلاء الذين لا يشعرون بأنهم عرضة للذنوب الصغيرة فحسب هم الذين يستطيعون أن يسخروا منه . أما تشيكوف الذى يمتحن بذلك ضميره الخاص فلم يفعل . وقد أدرك من خلال الطبيب سامولينكو - وهو مفتاح كل القصة - أن ليفيسكى ونادزهدا فيدوروفنا مهما ارتكبا من دناءة فأنهما أساسا أناس طيبون . وهما أفضل ، دون وجه للمقارنة ، من آلاف التافهين الذين يحيطون بهما .

وعندما يهدد ليفيسكى بالموت فى مبارزته مع فون كورين ، عندئذ فقط يستطيع أن يصعد ويصبح أكثر من مجرد آدمى طيب .

وأعتقد ان تشيكوف هنا يزيّف علم النفس ؛ لأن صفة الذّير البطولية ليست شيئاً يتوقّعه الانسان من رجل عاجز عن ارتكاب الاثم الكبير ولكن تشيكوف ، بطبيعة الحال ، لا يناقش صراعاً موجوداً في العالم الخارجى بين رجل يسمى ليفيسكى ورجل يسمى فون كورين فحسب ، ولكنه يناقش صراعاً فى نفسه بين الرجل العبد والرجل الحر . بين القصاص والطبيب . الصراع الذى وصفه قبل ذلك بسنتين مع سوفورين . كان تشيكوف فناناً وعالمًا معاً . ولكن أيهما لم يرضه بشكل كامل ، اذ ان فون كورين . مع أنه مثل تشيكوف نبيل وصادق ومجتهد ، كان به نوع من الجنون أكثر مما في ليفيسكى . كان شيوخاً جاء قبل الأوان . رجل يهتم بالغاية أكثر من الوسيلة . كان قادراً على أن يقوم بأعمال خيرة ، ولكنه ، كما شعر الشماس الثّمار ذو الطبيعة الخيرة الذى يمثل الديانة الأرثوذكسية ، كان لا يستطيع أن يعمل سوى الأعمال الخيرة . وسيتحول كل شيء فعله عن هدفه الصحيح بعدم انسانيته هو .

انها أقدم مشكلة فى تاريخ الجنس الانسانى . المشكلة التى بين الوصية الأولى والوصية الثانية . وهى مشكلة رفض المسيح قصداً أن يناقشها . لقد أدركها الشماس عندما قال ان « الايمان بدون العمل شيء ميت ، ولكن العمل دون الايمان ما يزال أسوأ ، فهو مجرد ضياع وقت ، ولا شيء أكثر من ذلك » . وهذه هى النقطة التى يتركها عندها تشيكوف ، ذلك الكاتب العظيم القريب تماماً من الشيوخية روحياً ، كما أدرك النقاد الروس ؛ لأن الشماس ، فى لحظته التنويرية ، يقول ما أشار اليه المسيح حين رفض أن يناقش أيهما أكثر أهمية : واجبنا نحو الله أم واجبنا نحو الجار . انهما شيئان متداخلان . وان عبادة الله التى لا نتحتم علينا أن نعمل أعمالاً خيرة ، وعمل الأعمال الخيرة دون اعتبار لله الذى هو وحده يعطى أعمالنا الخيرة قيمة — جانبان من جوانب الخطأ بنفس الدرجة . ولا يمكن أن يعطى تحليل أفكار تشيكوف . التى يوجد منها

قليل يخبئه بعناية فائقة الرجل الذي كان فنانا عظيما ، أى فكرة عن مجالته الكامل . لقد كان مجاله واسعا ، وواسعا لأنه شعر بأنه مهما كانت حياته حزينة فانها كانت مائزلا جميلة . لكن الانسان لى يقدر حياته حق قدرها لابد أن يكون حرا ، حرا لا من أنواع الاستبداد الخارجى ممثلة فى الآباء القساة والرسميين الذين هم بلا قلوب فحسب ، ولكن من أنواع الاستبداد الداخلى أيضا ، من الغضب والأنانية والجشع . وقد احتفظ بنوباته الوحشية العارضة للشخصيات التى كانت مستعبدة بشكل كامل من الداخل والخارج الى الحد الذى لم تر معه الحياة اطلاقا - « الليفسكيون » بلا أمل فى الخلاص .

وأول وأحسن هذه القصص بالطبيعة هى « موت الموظف المندنى » . فى هذه القصة يعطس موظف رسمى مروس ، فى المسرح . على صلمة موظف مهم يجلس أمامه . ويحاول أن يشرح له - الى أن يموت من اليأس بعد ذلك بقليل - أنه لم يقصد اهانتة . وأشد من ذلك وحشية بكنير قصة « ربابة روتستليد » ، والشخصية الشريرة فيها شخصية ياكوف افانوف ، صانع التوابيت الذى له زوجة لم يحبها أبدا ، ونهر بجوار بيته لم يصطد فيه أبدا . وتوابيت ياكوف افانوف أنواع . صناديق صغيرة أنيقة يحاول أن يحشر فيها بفظاظة سلالات وأجناسا وطبقات . ومن هذه الأنواع أيضا كل ما ترك فى « الرجل فى الصندوق » ، وهى واحدة من ثلاث قصص رائعة كتبها تشيكوف عام ١٨٩٨ مستعملا « تكتيكا » جديدا خالصا ، يصف فيه ، مجرد وصف ، مجموعة من الأصدقاء يلففون قصصا تنبع منها أفكار عامة . والصندوق الذى فيه بيبلييكوف واحد من توابيت ياكوف افانوف . وبيبلييكوف رجل لم يشأ أن يفعل أى شئ الا اذا وجد لائحة حكومية تسمح له بذلك . لذلك فهو يترك الفتاة التى ربما تزوجها ، وربما أنقذته . كل ذلك لأنه يراها تتركب دراجة . وتلك مسألة لم تتصورها أية لائحة حكومية .

والفرق بين القصتين الأخيرتين وبين « موت الموظف المندني » أن تشييكوف حين تتقدم به السن يدرك أن هؤلاء الأشخاص العاديين ، يأثامهم الصغيرة البائسة . لا يفرضون أنواعهم على أنفسهم فقط ، بل يفرضونها كذلك على الآخرين .

« ملك المدينة كلها تحت أصبعه . ونسوتنا لم يقمن بمسرحيات خاصة في أيام السبت خوفاً من أن يسمع بها . والكهنة لم يجزعوا على أكل اللحم أو لعب الورق في حضرته . وقد وصلنا تحت تأثير قوم بيبليكوف الى حالة الخوف من كل شيء في مدينتنا لمدة العشر سنوات أو الخمس عشرة سنة الأخيرة . هم خائفون أن يتحدثوا بصوت مرتفع . خائفون أن يرسلوا رسائل . خائفون من اتخاذ أصدقاء . خائفون من قراءة الكتب . خائفون أن يساعدوا الفقير ، أو أن يعلموا الناس القراءة والكتابة » .

وعندما اقتربت نهاية تشييكوف نفسها ، ومع الاحساس النامي بخصوصية الحياة الانسانية وجمالها . كان هناك أيضاً احساس تام بضرورة الاستحواذ عليها . انها فترة أحلى ملامحه ، « بستان الكرز » ، ومجموعة القصص التي يبدو أنها تتذبذب على حافة الموسيقى ، وهي ملأى تماماً بالشعور الخالص . وفيها هنا وهناك نوع عجيب من الرومانتيكية المقلوبة . الرومانتيكية كما قد تبدو لعالم لاهوت في لحظة ابداع . ولم يتوقف تشييكوف عن تأكيد أهمية الاثم الصغير ، ولكنه بدأ كثيراً وكأنه يقول كلمة طيبة في حق الاثم الكبير ، الاثم الذي يتطلب شخصية وثباتاً في الهدف . وكانما كان هذا الرجل القدسي الذي كان يعظنا طول حياته أن نكون مجتهدين ، وأن نحترم الأطباء والمدرسين ، وأن نعتبر أقرباءنا وأصدقاءنا ، كانما كان يضيف في يأس : « ولكن اذا لم يجعلكم هذا تحبون الحياة أكثر ، اذن كونوا بحق الله سيئين » . وفي قصة

« عن الحب » ، وهى واحدة من ثلاث قصص رائعة من سنة ١٨٩٨ يبدو متنافعا عن الاثم الكبير اذا ثبت حقا أنه الطريق الوحيد الى التخلص من وجود غير محتمل . يصف واحدا من مجموعة من الأصدقاء الذين يناقشون أفكارا عامة ، وهى شخصية اعتبرها كاتب سيرة حياة تشيكوف دافيد ماجارشاك شخصية تشيكوف نفسه ، حبا صامتا له مع امرأة متزوجة ، يتصرف فيه كلاهما بحرص كامل ، ولأسباب وجيهة جدا ، وذلك حتى النهاية الكاملة التى يفترقان فيها . ثم يدركان أنهما قد ضيعا حياتهما . وقد لخص العاشق ذلك بطريقة الخاصة قائلا :

« أنا أذهب أنك عندما تحب فانك اما أن تبدأ فى تفكيرك فى هذا الحب ، من أعلى نقطة، مما هو أهم من السعادة أو عدم السعادة، من الذنب أو الخير فى معناهما المقبول ، أو أنك يجب ألا تفكر على الإطلاق » .

وربما قال براوننج بتلك الفكرة العاطفية ، أو يبتس الذى قال لى مرة « ان الباعث الأخلاقى يكسر القانون الأخلاقى دائما » . والذى يكشف هنا عن الشخص الأخلاقى . أو عن الكاتب النثرى فى مقابل الشاعر ، هو تحديد « أعلى نقطة » بأنها « التى هى أهم من السعادة أو عدم السعادة » . انك قد تطلب العشاء ، ولكنك لا بد أن تدفع الثمن . تفعل ما يبدو صحيحا بالنسبة لك كحل أخير ، ولكنك لا بد أن تتقبل مسؤوليته فى هذا العالم ، وفى العالم الآخر .

وفى نفس السنة التى كتبت فيها قصة « عن الحب » تناول تشيكوف الموضوع مرة أخرى فيما يمكن أن يسمى أجمل قصة قصيرة فى العالم ، وهى « السيدة مع الكلب » . وهى تعليق على موضوع « الجندب » . وتدور القصة حول سيدة شابة متزوجة من موظف رسمى ثقيل، تقابل رجلا متزوجا على شاطئ البحر ، وتصبح

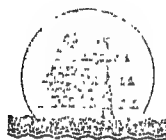
عشيقة له . وهى تعاقب مثل بطله « الجندب » ، ولكن يبدو ذلك لأنها ، هنا لم تترك زوجها كلية . ويبدو أنها هى وعشيقتها ، مثل ليفيسكى . تنقصهما القدرة على اقتراف الذنب الأكبر الذى يبرئهم فى عين الآلهة .

« ثم ناقشنا موقفهما مدة طويلة محاولين التفكير فى كيفية التخلص من ضرورة التخفى والحداع والمعيشة فى مدينتين مختلفتين ، وفى كنهيهما لم يلتقيا منذ مدة طويلة ، كيف يحطمان هذه الأغلال التى لا تطاق » .

ويشير تشيكوف الى أن ذلك سهل بالمعيشة معا وتحمل النتائج ، غير أنه . لكى نصف رجلا حاول دائما أن يكون منصفاً ، ينبغي أن يلاحظ الانسان أن كلا من القصتين كتبت قبل أن يلتقى بالمرأة التى تزوجها . كيف كان سيسهر لو عاش أطول ؟ مسألة لا يمكن أبدا أن نعرفها .

ولدى احساس مؤكد أن قصة « الأسقف » التى كتبت فى السنة السابقة لسنة وفاته مثل « جناز » موزار الأخير . احتفال بموته هو نفسه . يكافح الأسقف ، وهو صبي فقير رقى الى مكان مرموق فى الكنيسة . مع واجباته . مع أنه ينهار كل ليلة بفعل الألم . كما كان ينهار تشيكوف نفسه . ويفكر فى الماضى ، فى شبابه . وكل شيء تذكره تتغير هيئته . ومع ذلك فهو يبقى رجلا وحيدا ، وحيدا كمائق العربة المعجوز الذى مات ابنه . وكالرجل الذى اضطر الى التخلي عن حصانه وكلبه . وجاءت أمه لتزوره ومعها ابنة أخته . ولكن أمه ما تزال تناديه « عظمتك » ، واضعة حواجز اجتماعية كبيرة بينه وبين الاتصال الانسانى الوحيد الذى يستطيع أن يؤمل فيه . ولا أستطيع أن أتخلى عن التساؤل عما اذا كانت أم تشيكوف لم تزعه يوما مخاطبة له بـ « يادكتور » . ان الشخصية

الزائفة التي بنتها لنفسها بسبب ابنها المشهور تنهار قبيل وفاته
فجسب . ومن جديد تدعوه بأسمائه المجردة التي دعت به عندما
كان مجرد صبي صغير لا يستطيع أن يزرر أزرار « بنطلونه » .
انه التأكيد الأخير لايمان تشييكوف بالحياة - متوحد ومحزن ،
محزن بلا حدود ، ولكنه جميل ، ويتجاوز طاقة أعظم فنان .



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

٤ أنت ومن غيرك

عندما نأتى الى القصة القصيرة أشعر دائما بحرج خاص فى مناقشة أعمال رواد يارد كبلنج بجانب أعمال قصاص مثل تشيكوف وموباسان . حرج أجد من الصعب شرحه . ولو كنت أكره قصصه لكان شرح ذلك أسهل كثيرا ، ولكننى لا أكرهها . لقد قرأتها باعجاب حقيقى ، ولكننى فى نفس الوقت لا أستطيع الكف عن التفكير فى أنه اذا كان تشيكوف وموباسان كاتبين حقيقيين فان كبلنج ليس كذلك . ومن ناحية أخرى اذا كان كبلنج كاتباً حقيقياً فواضح أنه يوجد عيب ما فيهما . ويخيل الى أننى كنت سأشعر بنفس النوع من عدم الارتياح لو كان على أن أقارن شعره بشعر كيتس وشيللى . لقد أمتعتنى بعض قصائده متعة عظيمة . ولو كنت بسبيل جمع منتخبات شعرية لأحسست حتما أنه ينبغي أن أهتم بها ، ولكن ، مرة أخرى ، اذا كان ما كتب كيتس وشيللى شعرا حقيقياً فكبلنج اذن ليس شاعرا على الاطلاق . ويستطيع الانسان أن يتخلص من تلك المشكلة الخاصة بطرحه جانباً موضوع الفرق بين الشعر والنظم ، مع أن هذه مسألة لم أستطع أنا نفسى أن أسو أغوارها على الاطلاق : وكل ما أستطيع أن أقوله إن صلات الفن القصصى عند كبلنج بالفن القصصى الحقيقى هى ، فيما يبدو لى ، نفس صلات شعره بالشعر الحقيقى .

لكننى اذا لم أستطع أن أحدد ذلك فربما استطعت أن أشرحها بمناقشة قصة مشهورة من قصصه . وهى مشهورة بحق لانها رائعة روعة واضحة . وأعنى بهذه القصة قصة « البستاني » . وهى نصف العلاقة بين عمه وابن أخيها - هيلين ومايكل تيريل . فمايكيل ابن أخ غير شرعى لأخى هيلين المتوفى ، وأمه ابنة ضابط صف متقاعد . وقد كان من الصعوبة بمكان أن يتزوج أخو هيلين هذا النوع من النساء . ويصرح للابن حين يكون فى السادسة من عمره بأن ينادى هيلين « يا أمى » عند النوم ، واذا كانا منفردين . وفى المباشرة يدرك أنه ابن غير شرعى ، ويحاول أن يكسو ذلك بقناع مقبول . وفى الثانية عشرة ، عندما يصاب بارتفاع فى درجة الحرارة يهرف متحدثا عن بنوته غير الشرعية الى أن تهدئه عمته بأن تعده أنه « لاشئ على ظهر الأرض أو من ورائها يمكن أن يفرق بينهما » .

الى هنا لا يمكن أن تكون الأمور خيرا من ذلك . ثم يقتتل مايكل ، وبعد سنوات تزور عمته قبره . وفى الطريق تعقد صلة مع السيدة سكار سوورث ، التى تكتسب شيئا من المال على جوانب الطريق بتصوير القبور لأقرباء الموتى . ثم تأتى السيدة سكارسوورث الى حجرة هيلين فى منظر قصير رائع ومؤثر جدا ، وتبوح بكل ما عندها : انها لاتصور قبور الحرب من أجل المال ، ولكن لتزور قبر حبيبها . ولقد زارته ثمانى مرات بالفعل ، وتشعر الآن أنها لا تستطيع أن تزوره مرة أخرى حتى تفضى الى انسان ما بماذا كان يعنى حقيقة بالنسبة لها . وتخرج وقد فهمت خطأ الزعاج هيلين وأسأها .

عندما زارت هيلين المقبرة فى الصباح التالى شاهدت بسمانيا منحنيا على أحد القبور . وسألها البستاني عن قبر من تبحث . فأجابته : « لبفتنانت مايكل » تيريل ، ابن أخى « وقال البستاني بـ «عاطف لانهاية له : « تعالى معى ، وسأريك أين يرقد ابنك » .

ان « البستاني » قطعة أدبية عظيمة . من أعظم القطع الأدبية تأثيرا ، وأنا لم أقرأها قط الا وحسست برغبة فى البكاء . ومع ذلك فهناك شيء ما يجعلنى غير مستريح اليها . وبما أننى لست غريبا تماما عن الوسائل التى يستعملها القصاص فقد فكرت ، بطبيعة الحال ، فيما اذا كان سبب هذا هو ذلك « البستاني السماوى » ، وهو المعادل الأدبى « للجوقة السماوية » ، وهو يهرج ظاهرى يقدم عمدا عند المرحلة التى يكون القارئ فيها متأثرا بعمق شديد ، أو ينبغى أن يكون متأثرا بعمق شديد ، لدرجة أن أى تعليق من المؤلف يعتبر مخالفة للذوق الجيد . ولا شك أن القصة تكون أجود كثيرا باقصاء « الرجل السماوى » ، ولكننى لا أستطيع أن أكف عن التفكير فى أنه هو نفسه ليس سببا بل علامة على شيء زائف فى القصة ، وأن المهرج الزائف فى القصة القصيرة ليس أكثر من نتيجة لكل الخطوات المزيفة التى سخطها المؤلف فعلا .

وأستطيع ككاتب أن أقدم سندا قويا جدا لقالب القصة القصيرة ، كما كتبها كبلنج . أستطيع أن قول ان هذه هى قصة النفاق الذى عصف بحياة طفل برى ، وان من المناسب أن يكون قالب القصة ، على ما ينبغى ، هو التمثيل الخارجى لكل النفاق . وذلك حتى اللحظة الحالية التى يواجه فيها بالله ويتحطم . ولكننى حقيقة لا أعتقد فى كلمة واحدة من ذلك . وقد وجدت نفسى بدلا من ذلك أعيد كتابة القصة على النحو الذى يمكن أن يكتبها عليه تشيكوف أو موباسان ؛ وذلك لأرى فحسب ما يمكن أن يحدث . فلو أننى بدلا من البداية التى بدأ بها كبلنج قائلا « عسرف كل انسان فى القرية أن هيلين تيريل أدت واجبها بعالمها كله ، وبالأبن التعس لأخيها الوحيد - الأمر الذى لا بدانيه شيء فى الشرف » ، لو أننى كتبت : « كانت هيلين تيريل على وشك أن تلد طفلا غير شرعى » . وبدلا من السخرية اللطيفة فى « وأخذت المهمة على عاتقها بنبل

عظيم . مع انها كانت فى ذلك الوقت مهددة بمرض رئوى كان قد اضطرها الى الذهاب الى جنوب فرنسا » كتبت « ولكنى تلد الطفل كان عليها أن تتظاهر بأنها كانت تعاني من مرض رئوى . وأن طبييها أمرها بالذهاب الى جنوب فرنسا » . لو أننى فعلت هذا لما بدا لى أن الموضوع وهو الجزء الأساسى فى القصة ، قد تأثر كثيرا بالتغيير . ولكن ما يحدث فى المعالجة الفعلية هام جدا . فالإنسان يتحرك من عالم « البستانيين » السماويين والجوقسات السماوية ، الذى يبدو فيه أن طول كل انسان اثنا عشر قدما . الى عالم عادى يبدو فيه الانسان خمسة أقدام وعشر بوصات ، ويبدو فيه أن ولادة طفل غير شرعى ليست فعلا ملهما من أفعال الأمومة . ولكنها تجربة مرعبة ومهينة . ويدرك الانسان أن هيلين تيريل لى تأتى بالطفل معها الى الوطن ، تحاول اظهار نفسها على أنها امرأة ذات موقف بطولى . ستة أقدام على الأقل . ويتغير فى الحقيقة محور القصة كله . وتصبح الأم . لا الابن ، هى الموضوع . ويستطيع الانسان أن يرى أن الابن لا يحرم من حب الأم فحسب ، بل ان الأم قد تحرم من عطف ابنها . وقد يعنى ذلك بالنسبة لها أكثر مما يعنى بالنسبة له . وسواء أكان المنهج صحيحا أم خطأ من الناحية الفنية فإن التزييف يتناقض مع نفسه . لذلك فإن القارىء بدلا من أن يجد عقله مشتتا « بالبستانيين » السماويين يغرى بالمشاركة فى تجربته انسانية حقيقية هى وجود طفل غير شرعى فى عالم يمكن أن يوصف فيه الأطفال بشكل جاد بأنهم « غير شرعيين » .

اننى اذا استطعت أن أوضح عيب تناول كبلنج « للبستانى » فأننى أستطيع أن أضع يدى على عيبه ككاتب . لكن لا يكفى مجرد الإشارة الى أن انسانا آخر كان من الممكن أن يكتبها بطريقة أحسن . والذى يظهر من اعادة الكتابة أن كبلنج لا يحتفظ بعينه مفتوحة على

الموضوع . حقا انه لا يفكر أبدا في تلك الأم وهذا الابن ، ولكنه يفكر في الجمهور . وفي التأثير الذي يستطيع أن يؤثر به على هذا الجمهور . ومعنى هذا أنه لا يفكر في بصفتي الفردية كقارئ وحيد . أجلس في بيتي بجوار مدفأتي الخاصة ومعى كتابي ، منفصلا ، وناقدا ، ولدى اتجاه الى أن أرفض أى تهجم على مشاعري باعتبارها اعتداء على خلوتي . اننى بصفتي العامة كعضو في «جمعية الشبان المحافظين» واحد ممن يمكن استمالتهم الى مشكلات عامة من مثل «هل يجب على الأم أن تعترف ؟» . ولكننى كقارئ خاص لا أهتم مطلقا اعترفت أم لا . اننى أريد أن أعرف في الحال أى أم هي ، وماذا لديها لتعترف به ، ولن ، وما النتائج المتوقعة . وأكون مستعدا تماما الى الميل الى احدى الناحيتين ، على حسب الحقائق وقدرة الرجل الذي يقررها . وبعبارة أخرى لو أن كبلنج كتب هذه القصة كمثال للتضحية الذاتية لأم ، لكانت بالنسبة لي على نفس الوضع الذي هي عليه الآن .

هذا المنهج الخطابي ، هذا الاحساس بالقارئ الخاص على أنه جمهور . ينبغي ، مهما كان الثمن المبذول من ممتلكات الفن ، أن يتنزل الى مستوى الدموع أو الضحك أو الغضب ، هذا المنهج من خصائص كبلنج . وهناك مثال أكثر غلظة في قصة معروفة له تسمى « لاف أو ويمين » . والمناسبة محاكمة ضابط يسمى رانز قتل الرجل الذي غوى زوجته . ويستعيد مالفاني ذكرى غاو أخز والنهاية الثقيلة التي انتهت اليها . يلاحظ مالفاني وهو معار لجيشن بلاك تايرونز ، أن الرجل الذي يسميه لاف أو ويمين يحاول أن يدفع بنفسه الى الموت في عملية حربية . ان لاف أو ويمين يعاني وحزات الضمير من ذكرى امرأة ألقى بحبها جانبا استعترف فيما يلي باسم دياموندز أن بيرلز . ويدرك مالفاني كذلك أن لاف أو ويمين يعاني من مرض سرى ، وأنه لن يعيش طويلا . وعندما كان الرجل

الذى يموت محمولا في « البشاوار » من التي تظنه رآها تدخل بيتا للدعارة ؟ رأى ديامو ناز آن بيرلز نفسها ، وبقوة غاضبة ألقى بنفسه من العربة وتبعها :

« سألته ديامو ناز آن بيرلز : ماذا تفعل هنا ؟ أنت الذى سلب منى متعنى برجلي من خمس سنوات مضت • الذى حطم راحتي ، وقتل جسمي ، ولعن روحي من أجل أن يرى كيف تكون هذه الأشياء • هل دلتك تجربتك فيما بعد على أية امرأة أعطتك أكثر مما أعطيتك ؟ ألم أكن لأموت من أجلك ؟ وهل كنت يا اليس ؟ أنت تعلم هذا يا رجل • اذا كانت روحك الكاذبة ستري حقيقة واحدة فى حياتها على الاطلاق فأنت تعلم ذلك » •

وقال لاف أوويمين وقد تذكر تعليمه الباهظ الثمن « اننى أموت بياضر - أموت » • وأجابت دياموناز آن بيرلز عارضة عليه صدرها : مت هنا ، وذلك شئ أسرع هو بقبوله • ثم أخرجت دياموناز آن بيرلز ، وهى مثل كيلوباترا حقيقة ، غدارة ؟ ، وماتت من « أبله ومعه » • وقد دفنا معا فى قبر واحد ، شكرا لطبيب عطوف ، وبشعائر دينية كاملة - طبقا للكنيسة الانجيلية بطبيعة الحال •

ان كل شئ فى هذه القصة غير المعقولة ينبع مباشرة من الميسودراما الفكتورية • ولا يكفى أن نقول انه يوجد عند ديكنز وهاردى مناظر مخرجة مثل هذه تقريبا ؛ لأن ذلك يؤكد فحسب ما نعرفه فعلا من أن الرواية والقصة القصيرة قالبان أدبيان مختلفان ، وأن الرواية يمكن أن تتحمل قيودا لا تتحملها القصة القصيرة • فالرواية ، من بين القالبين ، أكثر بدائية • انها ألصق بحكايات الأطفال التى يستطيع الانسان فيها أن يعد لحادثة خيالية بجملة واحدة مثل « ومن ترى تظن أن الدب الصغيربنى اللون رأى عندما

كان ماشيا في الطريق ؟ » • والمنظر الخاص بمثل الحادثة الأخيرة في قصه كبلنج يمدن أن يعد له في الرواية في فصل تلو فصل حتى يكاد القارئ يقاد الى أن يطلب منظرا عاطفيا مجنونا • ولكن القصة القصيرة لا تسمح بمثل هذا الاعداد • والحقيقة أنه لا يمكن أن يقاد قارئ القصة القصيرة لتوقع أى شيء • فالقصة القصيرة تمثل صراعا مع الزمن • زمن الروائي • انها محاولة للوصول الى نقطة ما من الاشراق ، يتضح فيها الماضي والمستقبل على نحو متساو • والأزمة في القصة القصيرة هي القصة القصيرة نفسها ، وليس مجرد النتيجة الحتمية المنطقية لما قد سبق كما في الرواية • وقد يذهب الانسان الى أبعد من ذلك فيقول ان ما يسبق الأزمة في القصة يصبح نتيجة لهذه الأزمة • ويكون هذا ما حدث فعلا ، فلا بد أن يكون ما سبقها بالضرورة • لقد كان تشيكوف أعظم قصاص على الإطلاق وجد على قيد الحياة • ولكننى على يقين من أنه كان من الممكن أن يدفع باى طفل صغير ذكى الى الجنون • لذا فانه عندما تضطرنى مسئوليتى كأب الى أن أسلى الأطفال الصغار فأننى أقرأ لهم دائما كتاب « الغابة » لكبلنج •

ويبدو هذا الوعي بالجمهور في قصص كبلنج الهزلية مثلا بطريقة غريبة ، بالرغبة المجنونة في « المقلب » • ان « المقلب » يتطلب جمهورا • وينبغى ألا ينفذ فحسب ، بل ويبدو كأنه ينفذ • وكلما كان الجمهور الذى يتقلب على المقاعد أكبر كان « المقلب » أشد تأثيرا ، وذلك أيضا من خواص قصص الأطفال ، وبخاصة قصص فرانك رتشاردز الموضوعية للمدارس • والذى كان كبلنج ، فيما أرى • الخليفة الوحيد له • وليس من العدل أن نستنتج أن قصة « القرية التى قررت ان الأرض مسطحة » نموذج لقصص كبلنج ؛ لأنها أقل من مستواة في قصة « خبز فوق المياه » • ولكن وضع هذه القصة يمل صورة طبق الأصل لانتاج كبلنج الى الحد الذى تستحق فيه شيئا من العناية •

« يفرض شخص ملتبس خطر يسمى هاكلى فى قرية انجليزية غرامة ظالمة بسبب القيادة الخطرة للسيارات على مجموعة من الناس المهمين بينهم صحفى ، ورجل استعراضات فنية ، وعضو برلمان . ويخصص الضحايا أنفسهم ليحك مهزلة ضخمة مصممة لتجعل قرية هاكلى تبدو مضحكة أمام كل العالم . وقد عمل الصحفى فى الدعاية السيئة ، ورجل الاستعراضات الفنية فى تمثيلية قروية تقرر أن الأرض مسطحة . وتوج عضو البرلمان المهزلة بأغراء كل أعضاء البرلمان لكى يغنوا أغنية رجل الاستعراضات الفنية عن هاكلى .

« وحينئذ ، وبدون فارق حزبي ، أو خوف من النخبين ، أو رغبة فى الحكم ، أو أمل فى الربح ، غنى أعضاء المجلس بأعلى أصواتهم وأخفقتها ، وهم يهزون أجسامهم ، ويدركون الأرض بأقدامهم المنتفخة . غنوا أغنية « القرية التى قررت أن الأرض مسطحة » ، أولا لانهم أرادوا أن يفعلوا ذلك ، وثانيا ، وهذا هو الجانب المرعب فى الأغنية ، لانهم لم يستطيعوا أن يتوقفوا ، لم يستطيعوا لاي اعتبار . »

هذا بالطبع وصف لهوس جماعى . ولكنه أيضا هوس فى نفسه . ومن المؤكد أن كبلنج لم يتوقع منا أن نصدق أن أعضاء البرلمان البريطانيين يحتاجون الى حمام ، وأن أقدامهم منتفخة . ولكن هذا فحسب قالب للهوس أكثر حدة من ذلك القالب المقدم فى « لاف أوريين » وفى « البساتين » . والقصص الثلاثة جميعا تجاوزت مقدرة القارئ العادى على الضحك أو على الدموع . انه اذا كان لديه نصيح على الاطلاق فانه يجب أن يتوقف عند نقطة ما ويسأل نفسه قائلا « ماذا يحاول كبلنج أن يفعل بى ؟ » .

ويسلمنى ذلك الى ناحية ضعف أخرى فى هذه القصص ربما كانت أشد خطرا . ليست المسألة أن كبلنج لا يتحدث الى بصفتى

الخاصة كقارىء خاص فحسب ، ولكنه أيضا لا يتحدث الى بصفته الخاصة كمؤلف خاص . ان كل كتاب القصة العظام الآخرين يتحدثون اليها بصوت انساني متوحد . كما لو أننا كنا غرباء ، وكما لو أنهم كانوا يبتعدون عن تقحمهم علينا ، ولكن كبلنج يتحدث دائما كما لو كان هو نفسه واحدا من مجموعة « الطبقة الرابعة العليا » أو « الفرسان الاثنا عشر » (المكتسحون) ، التي تقف معارضة لجماعة أخرى من تلاميذ المدارس التابعة للبلدية ، أو الزوج ، أو اليهود ، أو الراسكينز . وهو يتوقع منى أن أنضم الى جماعته أيضا . وهو فى الحقيقة يتقرب الى مشيرا ضمنا الى أنه بما أننى رجل ذكى فلا يمكن الا أن أنتمى الى هذه الجماعة ، ولكننى لا أنتمى اليها . والشئ المسلم به عن قرب لديه ، وهو أننى واحد من الصبيان يضايقنى .

ان لكبلنج غراما حقيقيا بالجماعات السرية . ويتصل هذا بالتأكيد بالألم الذى عاناه فى طفولته عندما أرسله أبواه ليقيم فى إنجلترا مع عائلة أذله . لقد كان ادمونه ولسن أول ناقد يشير الى أهمية تلك القصة الصغيرة المؤلمة « بابا بلاك شيب » . فى هذه القصة يبعث بطفلين ، بانث و جودى ، الى أرض الوطن من الهند حيث يتركان مع عائلة تتكون من ثلاثة أفراد ، العم هارى . والعمة روزا . وابنتهما هارى . وتكون جودى محل عطف ، ولكن العمة روزى وهارى يتآمران ليضعلا حياة بانث نعسة . وبعد موت العم هارى يضرب بانث ويهان بكل الطرق الممكنة . وهو يبعث به الى المدرسة حتى مع الزوج واليهود ، ويبدو أنه يعتبر ذلك خطأ أسوأ من الموت ، وهو يحرم من الكتب التى يعتبرها المهرب الوحيد من الحقيقة القاسية . وعندما يبدأ العمى يصيبه . ويوقع الأشياء التى لا يستطيع أن يراها ، يكون للسناديين عذر جديد للضربة . وأخيرا عندما تعود أمه يجفل منها بانث الصغير ، ويرفع ذراعيه ليزد ضربة

متوقعة . تلك هي الحادثة التي رواها كبلنج في ترجمته الذاتية بالضبط . وتنتهي القصة بطريقة الكورس السماوى المعتاد عند كبلنج : « عندما تشرب الشفاة الصغيرة بعمق من ماء الكراهية الأجاج ، ومن الشك واليأس . فان كل الحب الذى فى العالم لن يزيل هذا الاحساس ، مع أن هذا ربما يحول الأعين المظلمة الى الضوء لفترة ، ويعلم الايمان حيث لا يوجد ايمان » :

ذلك أيضا هوس ، والمناقشة حوله ليست مجدية . ليس مجديا أن يجيب الانسان بأنه عندما اشتكى من معارفه فى المدرسة لأن « بعضهم لم يكن نظيفا ، وبعضهم كان يتحدث بلهجة خاصة ، وكثيرا منهم كان يرمى قبعته ، وكان فيهم يهوديان وزنجى » ، ليس مجديا أن يجاب بأن الحالة كان من الممكن أن تكون أسوأ من هذا ، وأنه لو كان قد اتخذ أصدقاء له من بين الأطفال اليهود والزنوج لعلم حقيقة ما معنى أن « تشرب بعمق من ماء الكراهية الأجاج » والشك واليأس . وليس مجديا أن يشرح الشيء الواضح من أن ضعفه كانسان ربما جرى الى الوراء خلف الأحداث التى رواها ، ولعله كان وهو طفل صغير ثقيل الى حد بعيد . ان الهوس مسألة لاتناقش ، والطفل المبروح الاحساس دائما طفل مبروح الاحساس .

ويحسن لكى تفهم كبلنج أن تقرأ قصة « بابا بلاك شيب » ، ثم تقرأ قصة أو اثنتين من « ستوكى وشركاه » . فهذه القصص ، من حيث انها ترجمة شخصية ، استمراد لقصة بانث الصغير . وقد تبدو المدرسة المعينة التى كتب عنها فظيعة جدا بالنسبة لبعض الناس ، وتبدو الظروف على نفس المستوى من السوء مع ظروف « بابا بلاك شيب » . ولكنه من الواضح أن كبلنج لم يفكر قط فى ذلك . وأنه كان سعيدا سعادة كاملة بذكريات أيام المدرسة . لماذا ؟ أفترض لأنه لم يكن وحده فى المدرسة . والشيء الوحيد فى

العالم الذى لم يستطع أن يواجهه هو أن يكون وحده : بيتيل .
 على العكس من بنش ، واحد فى المجموعة التى تضم ستوكى وماك
 تيرك . وقد استطاعوا ، مثل الصحفي ورجل الاستعراضات الفنية
 وعضو البرلمان فى « القرية التى قررت أن الأرض كانت مسطحة » ،
 أن يوجهوا « مقالب » متقنة لأعدائهم . استطاعوا أن يقتلوا قطرة
 ضالة ويلصقوها بأرضية عنبر نوم غرمائهم ، واستطاعوا أن
 يضطهدوا الصبيان الذين كانوا أصغر منهم سنا . ويبدو أن كبلنج
 لا يشتهى شيئا أكثر من ذلك . وقد أعاد رواية ذلك كله دون
 حياء . ليس هذا فحسب وإنما بفخر وسرور . لقد أحب أن يشعر ،
 رجلا وصبيا ، بسرور الانتصار .

ومن الواضح أن ذلك يرضى شيئا عميقا جدا فى نفسه ، شيئا
 وصل الى حد أعمق بكثير من مجرد حنين الطفل الصغير العادى الى
 أن يكون معترفا به . وأعتقد أن ذلك كان عدم قدرة كاملة منه على
 مواجهة الأزمات منفردا ، وأن ذلك كان شيئا جاء من تربيته كمضو
 صغير فى جماعة مستعمرة . ذلك الاحساس بأن الانسان لم يكن
 وحده مطلقا ، أو على الأقل ينبغى ألا يكون وحده مطلقا . ويبدو لى
 أن هذه كانت مشكلته الحقيقية . لقد جعلته غريزة كاتب القصة
 القصيرة يختار الهند مسرحا لأحسن أعماله . وكان من المناسب أن
 يكون هناك من يتحدث باسم جماعته المضمورة . جماعة المستعمرين
 البريطانيين الذين كانوا دائما منفردين ، وكانوا كادحين فى أحيان
 كثيرة . وأحيانا مثاليين ومضحكين بأنفسهم : ولكنهم فى الواقع لم
 يكونوا جماعة مضمورة حقيقية على الإطلاق . كانوا متسلطين دائما
 أو هكذا على الأقل اختار المتحدث باسمهم أن يمتدح : لأن نقطة
 الضعف هذه فى شخصيته جعلت من المستحيل عليه أن يصف
 الناس الذين كانوا منفردين : وإلى جانب هذا لم تسمح لهم ظروفهم
 أن يكونوا منفردين . لأنهم يعيشون وسط جماعات غريبة معادية
 ستدمرهم اذا حدث أن تركوا منفردين . وتهب دائما مدارسهم

وفرقهم وطبقاتهم وأجناسهم لتحميمهم من احساسهم الضرورى بالوحدة . وربما ترك الانسان وحيدا عند كيلنج فى بعض الاحيان فترة كافية فحسب لان تسمح له بالانتحار ، أو بان يقبض عليه « الراسكينز » أو الزنوج ويعذبوه عذابا وحشيا ، ولكن هذه دائما حادثة شنيعة ، وسيجتمع أصدقاؤه عاجلا أو آجلا ليقوموا له بجنائزة عسكرية مؤثرة ، ويصلوا عليه صلاة الجنائزة حسب تعاليم الكنيسة الانجيلية . وأى شيء غير ذلك سوف يكون شيئا غير معقول . ان بنش فى قصة « بابا بلاك شيب » مهمل تماما مثلما أن فانكا الصغير فى قصة تشيكوف الجميلة مهمل . ولكن بينما يوجه فانكا الخطاب اليائس الذى كتبه الى « جديم فى القرية » فنعلم أنه لا أمل له ، ينقذ بنش فيما يمكن أن يسميه المؤلف « فى الوقت المناسب » ، تنقذه شخصية حربية معروفة باسم انفيراريتى صاحب ، وتصيح فى انزعاج « يا لله ! ان الفتى يكاد يكون أعمى ! » . ان تشيكوف ، الطبيب ، يستطيع أن يواجه الحقيقة ، وهى أن الفتيان يصابون بالعمى والجنون وباليأس ، وكيلنج لا يستطيع .

هذا الاحساس بالجماعة جعل الاعتقاد فى الاحساس الفردى بالوحدة يكاد يكون مستحيلا على كيلنج وقرائه . وحسب يظهر ، يظهر دائما مقنعا ببعض الأقنعة الغريبة ، مثل تلك القطعة الحية الميتة فى « سفر موروباي جيوكز الغريب » ، أو مثل الرعب الذى قتل هاميل فى « نهاية الطريق » . وعندما يجب على كيلنج أن يتحرك فى اتجاه تشيكوف يتحرك دائما فى اتجاه بو . فعندما يتهم أحد الضباط ظلما بأن له صلات جنسية مع زوجة رجل شرس يدعى برونهرست تجعل كل طاقة الجماعة السرية لتمنع الخدم الهنود من أن يشهدوا زورا . وعندما يمرض شاب مرذول من الطبقة الدنيا ، وهو الذى أفسد كل شيء بغيرسته عندما عين مساعدا فى أحد البنوك ، فان رئيسه الفظ لا تستر عليه فحسب ولكنه يزيغ له شهادات من البنك الذى كان قد فصل الشاب

الشرير منذ وقت بعيد . ويذهب الى حد أن يدفع له مرتبه من جيبه الخاص . ان كبلنج ليس « رئيسا لجمعية حث الامهات غير المتزوجات على الاعتراف » فحسب ، ولكنه أيضا سكرتير لآلف جماعة أخرى من « الماسونيين » « الجانييتيز » الى « الأموال الخيرية لدفن الموتى بالأمراض السرية » . وجمعية « الدفاع عن الشركاء الأبرياء في الزنى » . كل انسان يتستر . كل انسان يسرع الى الانقاذ . ويخيل الى الانسان أنه يسمع دائما وقع أقدام « الفرقة الثانية عشرة » (المكتسحون) آتية لتتخذ البطل من مقدور هو أسوأ من الموت على يد الزنوج واليهود « والراسكيز » . وأحب كرجل ضعيف ، أن أعتقد أنه ليس الله فحسب من فوق يرعاني ، ولكن « الفرقة الثانية عشرة » تحفظني كذلك . وأعرف ، كانسان ناضج ، أن كبلنج كذاب وملعون .

ولعل هذا كان أمرا لا بد منه في مجتمع مستعمر مثل الهند في القرن التاسع عشر ، ولكنه يحتوى على تناقض يميز كبلنج في الحال عن كل كاتب قصة عظيم آخر . انه لا يستطيع أن يكتب عن الموضوع الوحيد الذي يجب أن يكتب عنه القاص ، وهو الاحساس الانساني بالوحدة . انه لم يقل قط مع بسكال « ان الصمت الأبدي لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى » .

٥ في مرحلة العمل

يعتبر جيمس جويس مخطوطاً لتخلصه من ضرورة نشر مختارات من قصصه أو مجموعات قصصه . ان القصص الجيدة ، كمجموعة القصائد الجيدة ، شيء قائم بنفسه ، تلخيص لتجربة الكاتب في وقت معين . وهذه التجربة تعاني من قطعها بكتب أخرى ، أو ازدحامها مع كتب أخرى . ان مجموعات « الحقل غير المحروث » ، و « ونسجرح أهيو » و « إنجلترا . وطني إنجلترا » ، « ورعاية السماك » و « في وقتنا » ينبغي أن تقرأ بنفسها كوحدات ، ويفضل أن تقرأ في طبعات شبيهة بالأصول . وكذلك ينبغي أن تقرأ « أهل ديان » ، وتفردعا على هذا النحو بعد سبباً من أسباب شهرتها المستمرة .

لقد نجا جويس من مصير كتاب آخرين لأنه توقف عن كتابة القصص بعد نشر هذه المجموعة . لماذا توقف ؟ . ان من إمارات الاضطراب في النقد « الجويس » في عصرنا أنه لا أحد يبدو أنه يرى حتى أهمية هذا السؤال ، فضلاً عن أن يحاول الإجابة عنه . ومع ذلك فهذا بالتأكيد سؤال واضح تماماً . كان جويس قصصاً أحسن بكثير منه شاعراً ، ومع ذلك فهو لم يتوقف عن كتابة الشعر

الغنائى بعد « تشامبير ميوزيك » . وقد نقح حقيقة كثيرا من أعماله السابقة . فلماذا لم يكتب قصة أخرى بعد قصة « الميت » ؟ هل كان ذلك لأنه شعر بأنه لم يكن قصاصا ، أم لأنه اعتقد أنه فعل كل ما يمكن أن يفعله فى هذا القالب ؟ انه من الصعب أن نتصور قصاصا حقيقيا مثل تشيكوف ، وقد جرب بهجة العمل الرائع الكامل ، يتوقف عن عن القصة القصيرة نهائيا ، كما أنه من الصعب تصور كيتس متوقفا عن الشعر الغنائى . ذلك سؤال ينبغي أن تقدم عليه مجموعة « أهل دبلن » جوابا ، وأنا أزعم أنها فعلت ذلك .

من الواضح أنه يوجد اختلاف كبير فى الشكل بين قصص أول المجموعة ، وبين قصة « الميت » فى آخرها . ومع أن المجموعة ربما لم تطبع حسب نظام كتابتها بالدقة فإنها تشرح أربع ، وربما خمس ، مراحل على الأقل من تطور كاتب قصة قصيرة . فالمجموعة الأولى من القصص يمكن أن يطلق عليها محرر فى مجلة بحق أنها « صور أدبية » . وتصف القصة الأولى منها ، « الأختان » ، أختين عجوزين جاهلتين لقسيس عالم حرم من وظائفه الدينية بسبب بعض أنواع الإتهام العصبى . ان المقصود من القصة ما يزال خافيا على ، بينما لا يوجد شك بالنسبة للمقصود من قصة « مواجهة » ، التى يقابل فيها صبيان هاربان من المدرسة شخصا مصابا بالشذوذ الجنسى . وتصف القصة الثالثة فتى صغيرا يلعب الى معرض ملاه يسمى « أرابى » ليعود بهدية لفتاة قلبه ، وهى أخت صديق له ، ولكنه يصل بينما المعرض يفتح أبوابه .

تبدو كل هذه القصص أجزاء لترجمة ذاتية من الطفولية المبكرة . وكان من الممكن بسهولة أن تتضمن أية واحدة منها فى رواية الترجمة الذاتية التى كتبها « صورة الفنان شابا » ، هذا إذا

لم تكن هذه القصص فعلا أجزاء من المسودة المبكرة لهذه الرواية التي تعرف « بطل ستيفن » • وبغض النظر عن أسلوب « التقابل » البسيط جدا عند جيمس في قصة « مواجهة » ، والذي أصبح في صورة أكثر تنقيحا ، واحدا من أنساب جويس المفضلة ، بغض النظر عن هذا فإن القصص مهمة أساسا لأسلوبها • إنه الأسلوب الذي ابتداء بولتر باتير ، ولكنه صنع بدقة بعد ذلك على مثال آييلوب فلوير - إنه أسلوب تصويري عال • أسلوب قصد به فصل القارئ عن الحدث • وهو يقدم له بدلا من هذا سلسلة من صور الحوادث الموصوفة التي قد يقبلها أو يرفضها ، ولكنه لا يستطيع أن يعاد لها لتناسب حالته الخاصة أو بيئته • إن الفهم ، أو الغضب ، أو الجنون الذي يلفنا في الحدث ، ويجعلنا نراه في لغة من شخصيتنا الخاصة وتجربتنا الخاصة ، أمر ليس مطلوبا •

« ذهبت في إحدى الأمسيات إلى حجرة الجلوس الخلفية التي مات فيها القس • كانت أمسية مطيرة ، مظلمة ، لم يكن هناك صوت في البيت • ومن خلال أحد مربعات الزجاج المكسورة سمعت المطر يرتطم بالأرض ، وابر الماء المستمرة تنقر في الأسرة المبتلة • وبرقت تحت ناظري بعض المصابيح البعيدة أو النوافذ المضائة » • أو اليك هذا من نفس القصة : « أعطتني الحجرات العالية الباردة الخالية الكثينة حرية • وذهبت من حجرة إلى حجرة مغنيا • ومن النافذة الأمامية رأيت أصحابي يلعبون تحت في الشارع • وصلني صراخهم ضعيفا وغير متميز • ونظرت إلى البيت المظلم حيث تسكن معتمة بجبهتي على الزجاج الرطب »

إن كلمات « رطب » صفة للزجاج ، و « مظلم » صفة للبيت كانت ستبدو كلمات عادية تماما عند أي كاتب آخر من ذلك الزمن • ولكن استعمال الإثنين معا علم هذا النحو في جملة واحدة يدل على إنسان ولد ذا أسلوب • كل كلمة في هذه القطعة صحيحة • وحتى

النقص فى علامات الترقيم فى « الحجرات العالية الباردة الكثيبة » .
وهى مزيج من الصفات التى كان سيسمح كتاب قليلون لأنفسهم
باستعمالها ، حتى هذا محسوب حسابه . وتلك المجموعة نفسها
تكاد تكون مصنوعة بشكل تجريبى : لأن الطفل صغير جدا فان
أول شيء لاحظته أن الحجرات عالية ، ثم فكر فى البرد ، ووصلته
بالحجرات نفسها ، ثم أدرك أنها باردة لأنها خالية . وأخيرا تأتى
الصفة العاطفية « كتيب » ، التى تصف الانطباع الكامل لهذه
الصفات . لكن لأن الانطباع كامل وسريع لاتجد علامات ترقيم . كما
يوجد مثلا فى « أمسية مطيرة ، مظلمة » .

وتستطيع أن تدور كما تنشأ حول عبارات مقابلة لهذه العبارة
فلن تجد مزيجا من الصفات التى تنتج تأثيرا متشابها ، ولا أية
طريقة لقراءة القطعة من شأنها أن تنتج تأثيرا مخالفا . وهذا الاستعمال
للكلمات بطريقة غير التى استعملت بها من قبل فى الانجليزية .
باستثناء باتير ، استعمال لا يصف التجربة ، وإنما يضعفها على
قدر الامكان . ولعله حتى لا يهدف الى مضاعفتها ، بمقدار ما يهدف
الى أن يضع مكانها مزيجا من الصور . هو حلم بلاغى ، اذا أردت ،
وقد كان جويس تلميذا من تلاميذ علم البلاغة . وبينما كان يقصد
من وصف التجربة عند ديكنز أو ترولوب وصل القارى بها .
وخمله يشعر بما يفترض أن المؤلف أو الشخصية تشعر به ، فان وضع
تنظيم القوى مكان التجربة قصد به ترك القارى حرا ليشعر
أو لا يشعر ، تماما كما يختار ، مادام يدرك أن التجربة نفسها قد
تحولت بشكل كامل . والنتيجة أن قراءة قصة مثل قصة « أراى »
لا تشبه تجربة انسان يقرأ ، بمقدار ما تشبه تجربة انسان
يستعرض كتابا مصورا جميلا .

ان قصص « أهل دبلن » منظمة بالأحرى على طريقة الشعاع
الذى يرتب قصائد غنائية فى ديوان لتوافق نموذجها موجودا فى

ذهنه . ولكن يوجد أيضا ، كما قلت ، نموذج لتسلسل تاريخي واضح . وتوجد في وسط المجموعة عدة قصص لابد أن تكون قد كتبت بعد قصة « الاختان » وقبل قصة « الميت » . هذه القصص قصص طبيعية خشنة جدا عن حياة الطبقة الوسطى في دبلن، موضوعة اما في قالب ملهة البطولة الساخرة ، أو في قالب التقابل . فمن القالب الأول قصص مثل قصة « فارسان » ، التي تصف باهتمام حاد القلق الهزلي لمتلافيين حول سؤال هو هل سيكون أحدهما قادرا على ابتزاز بعض المال من عشيقته الخادمة الصغيرة ، ومثل قصة « الطين » التي تصف « آنسة » عجوزا تعمل في مغسل ، وتتابع مجموعة من الكوارث الصغيرة التي تهدد بتدمير احتفالها بمناسبة « الهالووين » في بيت ابن أخيها المتزوج . وفي المجموعة الأخيرة توجد قصة « النظراء » ، وهي عن « نساخ » سكير من دبلن ، يسلمه صاحب العمل علنا بلسان حاد ، فينتقم هو بجلد ابنه الصغير المشقى الذي أهمل النار حتى انطلقت . وقصة « سحابة صغيرة » ، وفيها يواجه شاعر غير ناجح بصحفي ناجح ، لديه احساس يكفيه لأن يترك دبلن في الوقت المناسب . انها قصص صغيرة قبيحة ، دهما اعتبرتها . ولكنها في اعادة تشكيلها لجماعة مغمورة كاملة تشبهت أن جويس كان في وقت ما كاتب قصة قصيرة أصيلا ، يتمتع برؤية خاصة فريدة .

وأهم حتى من ذلك أن نلاحظ أنه يوجد في هذه القصص تطوير للمخترعات الأسلوبية التي يحددها الانسان في القصص المبكرة . لقد قمت بالفعل بتحليل أول فقرة من قصة « الفارسان » في كتابي ، « مرآة في الطريق » ، ولكن من الضروري أن نتناولها هنا أيضا .

كان مساء أغسطس القاتم الدافئ قد ذهب على المدينة ، ودار في الشوارع هواء دافئ نوعا ما - ذكرى الصيف . وكانت

الشوارع ، وقد أغلقت محالها لراحة الأحد ، تموج بزجاج مرص الألوان ، وقد لمعت المصابيح كنؤلؤ مضاء من ذرا أعمدها الطويلة فوق النسيج الحي تحتها ، والذي أرسل في هواء المساء القاتم الدافئ ، مغيرا في ذلك الشكل واللون بدون انقطاع ، زفيفا غير متغير وغير منقطع » .

في هذه الجميلة نرى تطورا عجيبا للأسلوب النثرى في القصص المبكرة . وليست المسألة فحسب في أن الصفات مختارة بعناية تبلغ حد التكلف الشديد (الأعمدة الطويلة) ، ولكن في أن بعض الكلمات تكرر عن عمد ، عادة بنظام مختلف نوعا ، وأحيانا في قالب مختلف نوعا ، وذلك لتفادى إعطاء القارئ إحساسا بمجرد التكرار ، وفي الوقت نفسه تثبيت الأثر المغناطيسي للتكرار في ذهنه . ومن الطرق التي يفعل بها هذا تكرار الاسم في نهاية جملة كمسند إليه في الجملة التالية . « شارع . . . الشارع » . ولكن الكلمات الأساسية هي « دافئ » ، « قائم » ، « غير متغير » ، « غير متوقف » . ونفس الطريقة مستعملة في فقرة أخرى من نفس القصة لتصف عازفا في كيلدار ستريت :

« نقر الأوتار دون مبالاة ، ناظرا بين الفينة والفينة بسرعة في وجه كل قادم جديد ، وناظرا الى السماء بين الفينة والفينة ، وبملل أيضا . وبدت قيثاره كذلك دون مبالاة الى الحد الذي سقطت فيه أغطيته حول ركبتها ، بدت منهكة كأعين الغرباء ، وكيدى صاحبها . وعزفت يده بنبرة خافتة لحن : « سكونا ، أو مويل » بينما اندفعت الأخرى بنبرة عالية بعد كل مجموعة من النغمات . . نغمات اللحن التي ترددت عميقة وممتلئة » .

لا يصير جويس فحسب على أن يرينا المنظر كما وآه هو تماما عن طريق استعمال « كلمات قلوبير المناسبة » ، وإنما يصير كذلك على أن نحسها كما أحسها هو عن طريق المزج المعتمد ، المخبا مع ذلك

بمعناية ، للكلمات الرئيسية من مثل « لامبالاة » ، « يد » ، « بلبل » ،
« نغمات » . هذا النوع من الكتابة « اللغزية » يعتبر شيئا جديدا
تماما فى النشر الانجليزى ، سواء اكان ذلك لمصلحة الادب ام لا .
واحساسى الخاص بالنسبة لقيمتها أن أسلوب الكتابة التصويرية
مبرر تماما كما فى الفقرة الأولى ، ولكنه ضعيف بصورة لا تغتفر
حين يتسع ليشمل التعبير عن الحالة النفسية كما فى الفقرة الثانية .
ويذكرنى تشخيص القيثارة غارية ومتعبة من أصابع الرجال العائنة ،
يذكرنى على نحو ما بالشحم الذى يبدأ ينقصد حول قطعة ممتازة من
لحم الضأن ، لولا هذا الشحم . ان صحافيا معينة فى الأدب يحسن
أن تقدم باردة ، وقد تؤخذ هذه على أنها تتضمن كل الأوصاف
المادية ، وأخرى ، وهى التى تتصل بالمواقف والحالات النفسية ،
ينبغى أن تأتى إلينا وهى تنتفض سخونة .

وأهم هذه القصص هى تلك التى أزعج أنها آخر مجموعة من
أمثال « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » ، « نعمة » ، « الميت » ،
مع أنه ربما اعتبرت الأخيرة بحق منتسبة ، مرة أخرى ، الى نموذج
مختلف من القصة . وتعالج إحدى القصتين الأوليين ، وهما من
أسلوب البطولة الساخرة ، السياسة الأيرلندية بعد بارنيل ، وتعالج
الثانية الكاثوليكية الأيرلندية . تتجمع فى قصة « يوم العليق »
مجموعة من طالبي الأصوات والأتباع فى انتخابات محلية فى المقر
المقبض للمرشح الوطنى منتظرين أن يدفع لهم مال ، أو مؤملين
على الأقل فى زجاجة من البيرة من « بار » المرشح . ويأتى واحد من
أتباع بارنيل ويهضى ، ويرى السيد هنتشى ، وهو أكثر المجموعة
ثرثرة ، أن إخلاصه لبارنيل مشكوك فيه للدرجة أنه قد يكون
جاسوسا بريطانيا . ثم يصل الغلام بزجاجات البيرة ، وترتفع روح
الجماعة . وعندما يعود جوهنز ، وهو من أتباع بارنيل ، يحبونه
بحرارة الى درجة أن السيد هنتشى يناديه باسم « جو » . وهذه
الطريقة نجدها فيما بعد مكبرة تكبيرا هائلا فى « يوليسيس » .

« وفرقت ثلاث سدادات الواحدة بعد الأخرى . وقد تم تحريكها بالطريقة القديمة وهي تحمية الزجاجات . وقرأ جو مريته التي أعدها في الرئيس المتوفى . وتمثل سدادات الزجاجات الثلاث كما أشرت في موضوع آخر الطلقات الثلاث فوق قبر البطل . والمرقية هي « البديل المزيف للحن الجنائزى » ، وتلك هي البطولة الساهرة في أقصى حالاتها . في قصة « فارسان » يبدو أن أعظم ما يمكن أن يطلب من امرأة عاشقة ، كما يفترض الخيال الأيرلندى ، هو جنه على سبيل الهدية ، وفي « يوم العليق » يبدو أن أعظم احترام يمكن أن تقدمه أمة هابطة لقائد متوفى هو فرقة السدادات من بضع زجاجات من البيرة ، جاءت عن طريق خيانة كل شيء جارب من أجله ذلك القائد .

لا توجه صبوبة ، كما قلت ، في تخيل مجموعة القصص الأولى في « أهل دبلن » منقولة إلى صفحات « صورة الفنان شابا » ، فهل يستطيع الانسيان أن يتصور « يوم العليق » منقولة إلى تلك الصفحات ؟ . لدينا في منظر يوم عيد الميلاد في « صورة الفنان شابا » موضوع « يوم العليق » ، ولكنه معالج بعنف يقترب من الهوس . ومن المستحيل تخيل نقل « يوم العليق » إلى هذا الإطار ، كما أنه من المستحيل تخيل « أهل دبلن » وقد استبدل منظر يوم عيد الميلاد بيوم « العليق في حجرة الاجتماعات » . لقد وصل جويس فعلا إلى مفترق الطريق . لقد أخرج بعض المواد المعينة من قصصه ، وارتكب بفعله هذا خطأ جسيما بالنسبة للقصص . لقد جرد جماعته المضمورة من استقلالها .

ويبدو هذا ضعبا أكثر مما هو عليه في الحقيقة . فقد يجعل القصص جماعته المضمورة تعتقد وتقول أشياء غاضبة ، وهذا بشكل جزئي ما يجعلها مضمورة . ان الأفاقين عند جوزكي ، والفلاحين عند تشيكوف ، وأصحاب الحرف عند ليسكوف يعتقدون في أشياء

من شأنها أن تسلم تلميذا صغيرا الى الجنون . ولكن هذا لا يعنى أنهم ليسوا مساوين لنا أو أحسن منا من الناحية الذهنية . ان لهم مهارة وحكمة خاصة بهم . وهذا مالا تملكه شخصيات قصة « نعمة » . فى هذه القصة نرى جلال الكنيسة الكاثوليكية كما يظهر عندما ينعكس على الطبقة المتوسطة الدنيا فى دبلن . وتعتمد القصة طبقا للكلام أخى جويس ، ستانيسلوس ، على موضوع الكوميديا الالهية ، مبتدئة فى الجحيم ، وهو المرحاض الواقع تحت الأرض فى مشرب عمومى ، مرتفعا الى الأعراف ، وهو سرير المرض فى بيت من بيوت الضواحي ، وأخيرا الى الجنة فى كنيسة جاردنر ستريت . هذا الكلام معقول بما فيه الكفاية ؛ لأن جويس كان أدبيا متعمقا ، وقد أحب ، فى أعماله المتأخرة على الأقل ، أن يلعب اللعبة الأدبية المعروفة من اعتماد كتبه على أساطير ونظريات هامة ، حتى أن نصف متعة القارئ يأتى من اكتشاف المشابهة . وهذه اللعبة لها ميزة عرضية هى أن القارئ الذى يملكه الكاتب يكون عرضة لحسبان المؤلف دارسا أدبيا عن طريق الخطأ .

يكون السيد كيرنان الرحالة التجارى ، عندما نقابله أول مرة ، قد سقط من السلم الى مراحض فى مشرب عام . ويرقد هناك فاقد الوعي ، وقد قطعت قطعة من لسانه . وتبدو السلطة الزمنية، فى شخص رجل شرطة ، مستعدة لكى تقوده الى السجن ، ولكن السيد باوار ينقذه ، ويأتى به الى البيت بدلا من ذلك . ويقرر أصدقاء السيد كيرنان ، لمصلحته الروحية ، أنه لابد أن ينضم اليه فى فترة يتأملون فيها . لذلك يجتمع حول سرير السيد كينجها والسيد باوار والسيد ميكوى والسيد فوجارتى . وقد ناقشوا أولا السلطة الزمنية فى شخص رجل البوليس الذى كاد يقبض على السيد كيرنان ، وهى مسألة مخجلة كما اتفقوا . ثم ناقشوا القوة الروحية فى شخص كل رجال الكنيسة الذين عرفوهم أو سمعوا عنهم ، ولابد أن يعترف الانسان بأنهم سمعوا عنهم من بعيد ؛ لأن

كل المناقشة كانت على مستوى الفولكلور . وأخيرا حضر الرجال الأربعة مع صديقهم الأسيان صلاة في كنيسة جاردنر ستريت ، حيث استمعوا الى عظة من القس الجزويتى الشهير الأب بوردون . وقد تكلم الأب بوردون عن نص أعترف بأنه نص صعب : « لذا اجعلوا لأنفسكم أصدقاء بعيدا عن جشع الاثم ، حتى اذا متم استقبلوكم فى مساكن أبدية » . وقد اعتبر الأب بوردون هذا النص « نصا لرجال الأعمال ورجال المهن » ، ولكنه ، مهما يكن ، من الواضح جدا أن الأب بوردون يعرف عنه القدر الذى يعرفه السيد كنجهام عن تاريخ الكنيسة تماما ، وهو ملعون كله .

قال السيد باوار : سمعت كثيرا أنه (ليوالثالث عشر) كان واحدا من أعظم المفكرين فى أوربا ، أقصد بغض النظر عن كونه بابا » .

قال السيد كنجهام : هكذا كان ان لم يكن أعظمهم على الاطلاق ، وقد كانت شارته كبابا ، كما تعلم ، « راحة على راحة ، نور على نور » .

قال السيد فوجيرتى بشغف : لا . لا . أعتقد أنك مخطئ هنا . لقد كان : « راحة فى الظلام ضياء فى الظلام » .

قال السيد مكوى : اى نعم ظلام .

قال السيد كنجهام بتأكيد : لقد كان : « راحة على راحة » ، وكان شعار سلفه بيوس التاسع : « صليب على صليب » ، لكى يتضح الفرق بين بابويتهما .

ان جويس تابع الكنيسة الذى يكاد يكون «جزويت » فى موقف يسمح له بأن يسخر بهم جميعا . ان كلا من جوركى

وليسكوف أو تشكوف لم يكن ليسخر من ذلك . ان جماعة جويس
المغمورة لم تعد مغمورة بفعل الظروف ، ولكن بسخرية جويس
نفسها .

اننى على يقين من أن ستانيسلوس جويس قدم بصدق وصف
أخيه لأهمية القصة ؛ لأنه من الواضح تماما أن سقوط السيد كيرنان
على سلال المرحاض يمثل سقوط الانسان . والشئ الذى لا أستريح
اليه أن ستانيسلوس أعطى كل التوضيح ؛ لأنه يبدو لى واضحا
بنفس النسبة أن السيد كنجهام ، والسيد مكوى ، والسيد
فورجارتى ، والسيد باوار ، يمثلون الأربعة المبشرين بالانجيل ،
مع أن ذهنى يضطرب حين أفكر فى محاولة للوصول الى مبشر انجيلي
يشبه كلا منهم ، والى صفات الانجيليين فى أسمائهم وشخصياتهم .
ولا أفهم التضاد المتقن بين الساطتين الزمنية والروحية ، أو مناقشة
النماذج الخيرة والشريرة فى كل . ولكن يبدو واضحا لى أن هذه
هى القصة الانجيلية ، حكيت بلغة أهل الطبقة الوسطى فى دبلن ،
وصغرت عن طريقهم الى درجة المهزلة ، كما أن قصة البطل صغرت
عن طريقهم الى مهزلة فى قصة . « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » .

وقصة « الميت » ، آخر قصص جويس ، مختلفة تماما عن كل
القصص الأخرى . وهى أيضا أشد تعقيدا منها بكثير . وليس من
السهل دائما أن ترى ما اذا كانت تمثل حاقة بعينها ، مع أنه من
السهل تماما أن ترى أنها تمثل شيئا ما . والمنظر هو الحفل
الراقص السنوى عند الأنسات موركان ، وهن مدرسات موسيقى
عجائز فى جزيرة يوشار . ومن الواضح أن القصة ليست أكثر من
تقرير عما حصل فيها . وذلك فيما عدا النهاية عندما يعود جبريل
كوزوى وزوجته جريتا الى حجرتهما فى الفندق ، حيث تنهار ،
وتخبره بقصة حب بريئة من أيام الشباب بينها وبين فتى فى
السابعة عشرة فى جالواى ، كان قد مات من أثر نزلة برد بسبب

وقوفه تحت نافذة حجرة نومها . لكن هذا المنظر الأخير يبدو
لا علاقة له من حيث الظاهر فحسب ؛ لأنه فى الواقع هو القصة
الحقيقية . وكل شئ أدى اليه كان ببساطة مقدمة مطوطة بامعان .
سلسلة من الموضوعات التى تتلاقى ذراها جميعا فى حجرة
الفندق .

وجو القصة ، فى بيت مضاء حى دافئ فى منتصف الليل
والثلج ، صورة للحياة نفسها . ولكن كل حادثة وكل كلام يكاد
يحدث صدعا فيها . ومن خلال هذا الصدى ندرى حضور الموت
كله حولنا . مثال ذلك عندما يقول جبريل ان جريتا « أنفقت ثلاث
ساعات خالدة لترتدى ملابسها » ، والعمات قلن انها لابد أن تكون
« هالكة حية » ، وهو تعبير ايرلندى يدل بعبقرية على كل من الحياة
والموت . وقد أيقظ الدفء والمرح فكرة الحب والزواج مرات عدة ،
ولكنها كانت تخر صريعة كل مرة بتعبير أو حادثة . فى مفتتح
القصة تماما يقول جبريل للخادمة لى انهم سيحضرون عرسها
قريبا ، ولكنها ترد الالهانة بوحشية قائلة : « ان رجال اليوم جميعا
مجرد متملقين ، وماذا يمكنهم أن ينالوه منك » . والموضوع الأساسى
لل قصة ، بهدف ازجاء كل الرحمات الى الأموات ، هو أن الجيل
الجديد ليس لديه سماحة الأختين العجوزين ، وأن المغنين الشبان
(كاروسو مثلا) لا يستطيعون أن يغنوا على مثال من الجودة كما
كان يغنى بعض الصداحين الانجليز الذين ماتوا من زمن . وتغنى
عمة جبريل فعلا أغنية « لابسة للعرس » ، ولكنها مجرد امرأة عجوز
فصلت من وظيفتها فى جوقة الكنيسة المحلية .

ويلتهب جبريل نفسه بالعاطفة نحو زوجته ، ولكن عندما
يعودان الى حجرتهما فى الفندق تكون الاضواء معطلة ، وتنطفئ
عاطفته أيضا عندما تخبره بقصة حبها مع فتى ميت . وسواء أكان
السبب هو اشتجار جبريل مع الأنسة افورز ، التى تريد منه أن

يقضى اجازته الصيفية ، بدافع قومي ، فى غرب ايرلندا (حيث كانت زوجته قد قابلت الفتى) . أم كان مناقشة الرهبان الذين يفترض أن يناموا فى أكفانهم « لتذكرهم بنهايتهم الأخيرة » . أم كان ذكريات المغنين القدامى والأقرباء القدامى ، سواء أكان هذا أم ذاك فإن كل شيء دفع جبريل نحو تحليل الشخصية النهائي الذى تختفى فيه الأشياء الحقيقية من حولنا ، ونكون فيه وحدنا كما سنكون على فرش موتنا .

لكنه من السهل بما فيه الكفاية أن ترى من قصة « الميت » لماذا توقف جويس عن القصص . لقد سيطرت عليه واحدة من رغباته الرئيسية وهى تنقيح الأسلوب والقالب ، والقصة القصيرة منسوجة بحدود ضيقة لا تسمح بمثل هذا التوسع . والشئ الذى هو أهم بكثير من هذا أنه يتضح تماما من قصة « الميت » أن جويس قد بدأ بالفعل يفقد رؤية الجماعة المغمرة التى كانت موضوعه الأصلي . صحيح أنه توجد لمسات صغيرة منها هنا وهناك ، كما فى « لقطات » فريدى مالنز وأمه - السيدة العجوز التى وجدت كل شيء جميلا ، « معبر جميل » ، « وبيت جميل » ، و « منظر جميل » ، و « سمك جميل » . لكن جبريل لا ينتمى إليها ، ولا جريتا ، ولا الأنسة افورز . انهم ليسوا أفرادا ولكنهم شخصيات . ولم يكن جويس بقادر أبدا على أن يتعامل من جديد مع أفراد ، أناس تحدد هوياتهم بواسطة ظروفهم . وهروبه شخصيا الى « ترستى » التى أعطته احساسا مكبرا بهويته كان قد تسبب فى شعوبهم من ذهنه ، أو ، لكى نعبر عن ذلك بصورة أدق ، كان قد تسبب فى ظهورهم من جديد فى أزياء مختلفة تماما . وذلك شئ معرض دائما لأن يحدث لقصاص محلى عندما تضعه فى جو عالمى . وسترى شيئا من ذلك نفسه يحدث عند د . ه . لورنس ، و آ . ي . كوبراد . وليس ذلك دائما ، كما أمل أن يفهم قرائى على حسابنا أو على حسابهم .

ولا شك عندى فى أننا لو كنا نملك مخطوطة من القصة القصيرة
التي سماها جويس « يوم السيد هنتر » ، التي كتبت على أنها
واحدة من مجموعة « أهل دبلن » ، لرأينا تلك الطريقة فى مرحلة
العمل فعلا ؛ لأنها أصبحت أخيرا « يوليسيس » . وأفترض أنها
كتبت ، بطريقة « نعمة » و « يوم العليق فى حجرة الاجتماعات » ،
وصفا بطريقة البطولة الساخرة ليوم فى حياة بائع من دبلن مثل
السيد كرفان . بكل المصائب الصغيرة لتلك الحياة وبكل
انتصاراتها . وأظن أنها انتهت بفخر ، حيث طلب البائع بضائع
حديدية أو أدوات مكتب بما يوازي عشرين جنيها ، ولكن السيد
بلوم فى يوليسيس ليس السيد هنتر . انه ليس عضوا فى أية
جماعة مغمورة ، ايرلندية أو يهودية ، كانت ستطحن شخصيتها
بفقدان بضعة أشياء ضرورية . ان السيد بلوم فقد أشياء ضرورية
قبل هذا . انه رجل ذكاء عالمى ، قادر على التأمل بكل وضوح ،
وان كان ذلك بدون انتظام ، فى موضوعات متنوعة لدرجة عظيمة .
وهو فى الحقيقة يوليسيس ، ويستطيع أن يبلغ أى شيء بلغه سلفه
العظيم . أما بالنسبة لزوجته المستعصية فانها ليست بينيلوب
فحسب ، ولكنها الأرض نفسها . وعشيقها بلاذر بولان هو الشمس
التي تتوهج وتغلى أبدا . لماذا لا يهتدى شراح جويس دائما الى الشيء
الواضح ؟ لكن ما علاقة هؤلاء الضخام بكورلى ذى الورقة المائية من
فئة الجنيه ، ولينيهان وطبق البازلاء الصغير الفقير الذى يمتلكه ؟
وحتى هؤلاء حين انتقلوا الى صفحات يوليسيس وفنجانز
ويك عانوا بخرا من التغير . انهم أيضا تخلوا عن دورهم فى
« الكوميديا الطارئة » . وربما تحدث مارتين كنجهام فى « أهل
دبلن » عن « راحة على راحة و صليب على صليب » ، ولكن من من
الذين يقرءونه فى حلقة الضالم الآخرى فى يوليسيس يستطيع أن
يتصور أن مثل هذه الشخصية المحترمة تكتب مثل هذه الأخطاء
الطوفلية ؟

ومهما يكن من السرور الذى يبعثون فينا بشناسخ أرواحهم
فمن الواضح أنه لا علاقة لهم بعالم كاتب القصة القصيرة ، الذى
يجب أن يخلق مأساة من طبق بازلاء ، وزجاجة من بيرة الزنجبيل ،
أو من ضياع طرد من فطائر الفواكه قصد استعماله فى احتفال
« الهالوين » . ولا يوجد لديه شيء يفعله أمام عظمة روحية مثل
عظمة هذه الأشياء سوى أن ينحنى فى تواضع .

٦ مؤلفة تبحث عن موضوع

تمثل كاترين مانسفيلد بالنسبة لى شيئا غير عادى فى تاريخ
القصة القصيرة . كانت امرأة على قدر من الذكاء ، ولعلها كانت
على قدر من العبقرية . وقد اختارت القصة القصيرة قلبا خاصا
بها ، عالجتها بمهارة فائقة . ومع ذلك فانها كتبت قصصا ، فى
غالب الأحيان ، أقرأها وأنساها ، وأقرأها وأنساها . تجربتى
مع قصص القصص الحقيقية ، حتى عندما لا تكون هذه القصص
من الدرجة الأولى ، أنها تترك عندى انطبعا عميقا . ربما لا يكون
انطبعا كليا ، وربما لا يكون حتى انطبعا دقيقا ، ولكنه عادة انطبعا
عميق ومستمر . اننى أتذكر هذه القصص بالطريقة التى أتذكر
بها الشعر ، وأنا لا أتذكر قصص كاترين مانسفيلد بهذه الطريقة .
لقد كتبت مجموعة صغيرة من القصص عن موطنها الأصلى نيوزيلندة
من المسلم به أنها روائع . وربما كانت روائع فعلا ، ولكننى أجد
نفسى أنسى حتى هذه القصص ، وأكتشفها كما لو كانت عملا لكاتب
جديد .

وربما كانت القضية بالنسبة لى ، وبالنسبة للناس الذين هم
من جيلى ، أن انتاجها حجبت أسطورتها عنا ، كما حدث لانتاج
روبرت بروك . والانتاج عادة أقل وضوحا بكثير من الأسطورة .

ان قصة الفنانة الموهوبة المخلصة ، ذلك المخلوق الناري ، انتر
تتزوج من رجل غبي ليست لديه قوة الخيال الخالق ، تستمر ،
وتستمر بقوة كبيرة حقا ، لدرجة أنه يكون على المرء أن يذكر نفسه
دائما أن القصة الى حد كبير انما هي من خلق ذلك الرجل الغبي
الذي ليست لديه نفسه قوة خيال خالقة . وقد أحست غالبيتنا ،
من الذين كانوا شبانا عندما كان « الجورنال » مازال يظهر ،
بكراهة سريعة لمجون مدلتون موري . وأظن أن بعض المرائي التي
ظهرت تحمل الاحتقار له بعد موته كانت من فعل أشخاص كانوا
قد أخذوا أسطورة كاثرين مانسفيلد بجذبة أكثر من اللازم . وفي
ذلك الوقت استمر موري ، ذلك الرجل الذي كانت لديه قدرة
مفرطة على العقاب ، ينشر رسائلها التي ظهر أنها تصوره بصورة
أردأ من الحقيقة .

من الواضح أن هناك بعض الحقيقة في تلك الأسطورة ، لأن
موري نفسه كان يعتقد فيها ، ولأن الأثر الذي يتركه « الجورنال »
والرسائل في خيال الانسان يبقى . ومع ذلك فإن لدى احساسنا
بأنه كان غير منصف لنفسه ، حين نشر الكتاب ، وكان منصفاً لزوجته
أكثر من اللازم . ولابد أنه كان هناك جانب آخر للقصة لم يظهر
بعد من ركام الزمن . لقد أخبرني أصدقاء لموري ولها أنهما كانا
يظهران على أن كلا منهما أقل اهتماما بالآخر من اهتمامه بالنسخة
التي أملا كل منهما الآخر بها . وهذه نقطة ضعيف مبعولة بشكل كاف
بالنسبة لكاتبين شابين كانا معاً يحبان الأدب ، مع أنه لا أحد
يستخلص ذلك مما كتب أي منهما .

وقد صورها فرانسيس كاركو ، بعد مغازلة له معها ، على أنها
« مقلدة ضاربة » ، وصورته هي كاريكاتيريا في قصة « أنا لا أتكلم
الفرنسية » على أنه قواد . ذلك عبث أطفال مؤذ ، وسوقي اذا

أردت ، ولكنه شيء مسجل بعناية من أسطورة • وربما قيل ان موري أساء الى زوجته ، بخلق الأسطورة ، أكثر مما أحسن إليها ، لأنه باخفاقه أن يصف ، بله أن يؤكد ، عنصر الضعف فى شخصيتها، أحمى المعجزة الحقيقية فى تطورها كقنانة •

أننى ، لذلك ، اذا ألححت على ما يظهر لى على أنه عنصر الضعف فيها فان ذلك يكاد يكون عن تجربة • ان معظم انتاجها يبدو لى على أنه انتاج امرأة ذكية ومدللة وخبيثة • ومع أننى لا أعرف أى شيء يمكن أن يتخذ دليلا على أنها كان لها تجارب فى الشذوذ الجنسى ، فان الجرأة والخبث وحتى عنصر الهدم فى حياتها وفى انتاجها يجعلنى أتساءل عما اذا لم تكن لديها مثل هذه التجارب • وما هو خارج عن الحد أن تبالح فى أهمية قصص الخبث القدرة المعدودة عندها ، والتي ربما كان ما يزال لدينا شيء نتعلمه منها • ولكن فكرة « التجربة » التى برزت بها هذه القصص هى حيلة طبق الأصل للمرأة التى لديها الاتجاهات شذوذ جنسى ، والتي تحسد الرجال ، وتعتقد أن امتياز خيالهم الخالق راجع الى الحرية الزائدة التى يفترض أنهم قادرون بواسطتها على اشباع شهواتهم الجنسية • ان ذلك هو المنطق المغلوط لكتاب فيرجينيسا وولف « حجرة المرأة الخاصة » ، وما على الانسان الا أن يفكر فى تهلل اميلي دكنسون أو جين أوستن لحرية التاجر المتجول ليدرك كم هو مغلوط. هذا المنطق • والمشكلة بالنسبة للتجربة بالمعنى الذى بحثت عنه كاترين مانسفيلد هى أنها عن طريق كونها وعيا ذاتيا تصبح هزيمة ذاتية ان العين تنظر دائما وراء التجربة الى الفائدة التى تستخدم فيها • وقد غيرت التجربة نفسها طبيعتها فى مرحلة العجىل ، ولم يعد الاهتمام بأمور الناس يعنى النضج ، وانما يعنى نوعا من المراهقة المستمرة •

« قبعات قبالتها كالقطعة المتوحشة • • وأعجبت بجواربى الذهبية المربوطة تحت الركبة بشرائط مضفرة ، وبخدائى الأسود

الموشى بفرو أبيض ، مجردة فى ذلك تماما من شخصيتى ، لكم بدوت آثمة ! وتغازلنا كحيوانين متوحشين » .

إذا كانت كاثرين مانسفيلد قد كتبت هذا حقا بعد أحد تهتكاتها الغرامية ، وقد كان هذا ما تصنعه دائما بطريقة أو بأخرى ، فإن النسخة التى كانت تكتبها تساوى التجربة ، ومن الممكن أن تنتج فحسب وجهة نظر دائمة من المعرفة التى تخفى وراءها عدم نضج عاطفى كامل . وأحيانا أشك فيما إذا كان مدلتون مورى قد عرف حقيقة ما كان يكتب حينما روى بجاذبية عظيمة قصة حبهما . اقتراحها بأن ينبغى أن يشاركها مسكنها ، واستعمالها لاسم عائلته عندما كانت تقول « طبت مساء » ، الأمر الذى اضطره إلى أن يدعوها بمانسفيلد ، وقولها ، « لماذا لاتتخذنى عشيقة لك ؟ » . كان رجلا ساذجا . لقد كان هو الرجل الذى قال فى مكان ما بسذاجة تامة ان لورنس كان يجب زوج فريدا بالقدر الذى كان يجب به فريدا نفسها . لكنه من المؤكد أنه كان عليه أن يعرف أن كاثرين مانسفيلد فى علاقتهما كانت تتخذ موقف الرجل منذ اللحظة الأولى .

هناك صفة مفقودة فى كل ما كتبت كاثرين مانسفيلد تقريبا ، حتى فى قصصها النيوزيلندية ، وتلك الصفة هى القلب . وحيثما ينبغى أن نجد القلب فى كتابتها نجد العاطفية المفرطة ، وهى الصفة التى تناسب الظاهر الخشن فيما يبدو ، وتناسبه فى المرأة المتحررة أكثر مما تناسبه فى أى مكان آخر . والعاطفية المفرطة فى الأدب تعنى التزييف دائما ، لأنه سواء أكان الإنسان يدرك الكذب أم لا يدركه فإنه دائما على وعى بأنه على مشهد منه .

وقصة « أنا لا أتكلم الفرنسية » مثال جيد على هذا . وهى معتبرة بشكل عام وصفا حرا للقاء كاثرين مانسفيلد الأول مع فرانسيس كاركو . وكاركو نفسه يسلم بالتشابه . انها تصف

فتاة حساسة حاملة تأتي الى باريس في شهر عسل محرم مع شخص هو « ابن أمه » . ولأنه لا يريد أن يؤذي الوالدة فإنه يترك الفتاة هناك في رعاية صديقه القواد ، وهذا مستبعد من كاركرو ، ويتركها الصديق القواد بدوره ، وقد وجد أنه لا حاجة به اليها .

قصة صغيرة مؤثرة . وإذا أمكن للإنسان أن يقرأها بطريقة مباشرة ، كما يقال لي هكذا ينبغي لمثل هذه القصص أن تقرأ ، فإن عواطفه تنصرف الى البطلة التي يلاحظ بحب كل لمحة من لمحاتها ، وكل دموع من دموعها . ولكن كيف يقرأها الإنسان بطريقة مباشرة ؟ أول سؤال أسأل نفسي هو كيف تسنى لهذه المخلوقة الملائكية أن تصبح عشيق لآى انسان ، دع عنك مثل عشيقها الانانى البشع ؟ هل لأنها بريئة براءة تامة ؟ ، لكن اذا كان الأمر كذلك فلماذا لا تفعل ما كانت ستفعله أى فتاة بريئة لديها نقود في كيسها ، حين تكتشف أن الرجل الذى وثقت به تركها فى مدينة غريبة ، وتعود فى القطار التالى ؟ ربما لا تعود الى والديها، ولكن الى بعض الأصدقاء القدامى على الأقل . أليس لديها بيت ؟ ألا أصدقاء ؟ انه لاشئ يجب عنه هنا من الأسئلة الضرورية التى ينبغي أن تجيب عنها القصة القصيرة . والحق أننى عندما قرأت القصة بطريقة مباشرة ، وكنت لا أعرف شيئاً عن حياة المؤلفة ، شعرت فحسب بأنها كانت غير مقنعة تماماً . والآن ، وأنا أعلم ما أعلم ، لا أجدها أكثر ارضاء بكثير . هل كان من المفترض أن يقرأها موزى ، الذى قدمتها اليه كاترين مانسفيلد أولاً ، بطريقة مباشرة ؟ . كتبت اليه تقول : « لكننى آمل أن ترى (وطبعا سترى) أننى لا أكتب بطريقة مهذبة » . ويبدو أنه لم ير هذا . ولأنه رجل حساس جداً فلعله وصل حقا الى حده الدهشة من عدم حساسية امرأة يمكن أن تبحث اليه بمثل هذه القصص لتحصل على موافقته .

لكن الذى يشبطنى عن هذه القصص أكثر حتى من عنصر الزيف هو الشعور بأنها كتبت جميعا فى المنفى . . . ولا اعنى بهذا مجرد أنها كتبت بقلم نيوزيلاندى عن ألمانيا وانجلترا وفرنسا ، وهى ثلاثة بلاد يكفى أى واحد منها لشغل قصاص طول حيوات عدة . . . انما اعنى أنه لا توجد اشارة الى جماعة مغمورة حقيقية ، ليست بحكم طبيعتها نفسها فى حاجة الى صوت واضح . ان الطبقات الدنيا عند كاترين مانسفيلد ، كما هى عند دكنز ، عبارة عن مجرد أناس يقولون « شمشية » بدلا من « شمسية » « وتكيد » بدلا من « توكيد » . . . وحين قرأت القصص كلها مرة أخرى مررت بنفس الصدمة التى مررت بها منذ ثلاثين عاما مضت حينما أتيت الى قصة « حياة ماباركر » ووجدتني أهتف : « آه ، اذن فهذا هو ما كان مفقودا . اذن فهذا ما تعنيه كل القصص القصيرة » .

هذه القصة ، مثل معظم انتاج كاترين مانسفيلد ، متأثرة تأثرا مباشرا بتشيكوف الذى اتجهت دائما الى أن تصل نفسها به منذ أن دست على اراج تقليدا فاحشا لقصة تشيكوف الشهيرة عن المربية الصغيرة المتعبة التى تصل الى حد خنق الطفل الذى يستمر فى الصراخ . ان « حياة ماباركر » تقليد لعمل على نفس المستوى من العظمة هو قصة « شقاء » ، وفيها يحاول سائق عربة عجوز ، وقد فقد ابنه ، أن ييث حزنه الى عملائه ، وأخيرا ينزل الى الحظيرة ، ويبنه الى حصانه الصغير . تمتلئ ماباركر أيضا ، وقد فقدت حفيدها ، بأحزانها ، ولكنها عندما تحاول أن تبثها الى صاحب العمل لايزيد على أن يقول : « أرجو أن الجنازة كانت ناجحة » . عند هذه النقطة أتوقف دائما عن القراءة لأفكر قائلا : « والأن ،

يوجد هنا خطأ لم يكن تشيكوف ليرتكبه » . . . ولست فى حاجة الى أن أستمع حتى أصل الى النقطة التى يعنف فيها صاحب العمل ماباركر لأنها ألفت بملبقة صغيرة من الكاكاو كان قد تركها فى

علبة . لقد عرف تشيكوف أن القسوة ليست هي التي تكسر قلب
الإنسان الوحيد . ان القاسى ليس صاحب العمل عنده ما باركر ،
وانما هو كاترين مانسفيلد . وليس هذا هو المثال الوحيد فى
أعمالها للقصة التي تفسدها جراتها . والقصة فى نفس الوقت
مؤثرة ؛ لأن ما باركر عضو أصيل فى جماعة مغمورة ، لا لأنها عجوز
وفقيرة ، فهذا لا صلة له بالموضوع الى حد كبير ، بمقدار ما لأنها ،
مثل المدرسين والقسس عند تشيكوف ، ليس لها أحد ينكلم
باسمها .

من المتفق عليه بصفة عامة أن التغير الأساسى فى انتاج
كاترين مانسفيلد حدث بعد موت أخيها تشومى فى الحرب العالمية
الأولى . ويبدو أن ذلك كان أول صلة بينها وبين الحزن الشخصى
الحقيقى . وقد كان رد الفعل عندها عنيفا ، بل متطرفا . كتبت
فى « جورنالها » تقول : « أولا لدى يا عزيزى أعمال سأقوم بها من
أجلنا معا . وعندئذ سأتى بأسرع ما أستطيع » . وقد كشفت عن
هذه الأشياء عندما سئلت لماذا لم تنتحر : « ان لدى واجبا أقوم به
لواقمت الحبيب عندما كان كلانا حيا . أريد أ -
أراد هو منى ذلك . لقد ناقشنا هذا فى حجرتى
العلوى فى لندن . قلت : اننى سأكتب على الص
الى أخى ليسلى هيرون بيتشامب . حسن جدا . سيحدث ذلك » .
كل هذا بطبيعة الحال حركات مسرحية طائشة بطريقة كاترين
مانسفيلد . ولكن هذا لا يطعن فى اخلاصها . ولقد تمت هذه
الحركات على كل حال ، وتمت بروعة .

لقد كانت دائما متعلقة بأخيها ، مع أن هذا بالنسبة لى ،
ولا أزال أتحدث من وجهة النظر الشريرة ، ليس كافيا لشرح العنف
فى حزنها ، ذلك الحزن الذى حله بزواج عاطفى وطبيعى مثل مورى
الى أن يسرع عائدا من جنوب فرنسا ، خجلا من نفسه لتفكيره فى

صبي ميت كغيره له . ومرة أخرى أتساءل عما اذا كانت الاتجاهات الجريئة الرجولية فيها جعلتها تغار من أخيها . ولا يوجد شيء غير طبيعي في هذا : من الممكن أن تحب امرأة أخاها حبا شديدا ، ومع هذا تغار منه للامتيازات التي يبدو أنه يستمتع بها . وطبيعي أن الغيرة لا يمكن أن تبقى بعد الموت ؛ لأنه بمجرد ان يزول الامتياز ، حقيقيا أو متخيلا ، ويصبح الأخ الحبيب مجرد اسم على حجر قبر ، لا يكون للارادة المكافحة عقبات تقنع نفسها بها ، ويأخذ مكان الغيرة الاحساس بالذنب ، الاحساس بأن انسانا أنكر على أخيه مثل هذه الميزات الصغيرة التي كانت له ، الى درجة التوهم أن المرء هو السبب في موته . كل هذا يقع في نطاق حقل التجربة الانسانية العادية . ان التطرف في رد الفعل عند كاثرين مانسفيلد هو الذي يحيرنى .

وأحس احساسا مؤكدا أن شيئا من هذا ضرورى لشرح التغير الهائل الذى حدث فى شخصيتها وانتاجها ، وفوق كل شيء فى انتاجها ؛ لأن التغير هنا لا يبدو أنه تطور طبيعي لموهبتها على الإطلاق ، وانما هو قلب كامل لها . وهو فى الحقيقة شبيه بنتيجة الأزمة الدينية أكثر بكثير مما هو شبيه بنتيجة الأزمة الفنية . وهو كنتيجة كثير من الأزمات الدينية الأخرى ، يترك الناقد محترسا وغير راض . « هل امتنع عن الشرب بسرعة ؟ » سؤال لابد أننا سألناه أنفسنا من وقت لآخر فيما يتعلق بأصدقائنا . وكان للأزمة أن تنتهى ، بالنسبة لكاثرين مانسفيلد المرأة ، بشعوذة فونتابلو الكثيفة ، وتصبح هذه حجر الزاوية فى أسطورتها . أما بالنسبة لكاثرين مانسفيلد الكاتبة فان هذه تبدو حركة متطرفة وبطولية وغير ضرورية على الإطلاق . وليس بأحد حاجة الى أن يذكر لى أن هذه وجهة نظر محدودة ، وأنه ليس من شأن ناقد الأدب أن يقرر أى فعل بطولى ضرورى وأنها غير ضرورى . انه لابد أن يفعل ذلك بنفس الطريقة اذا أراد أن يكون مخلصا لمستوياته الخاصة .

ويبدو لي أن مأساة كاترين مانسفيلد هي ، من الداخل ،
 لمأساة التي لم يكل تشيكوف قط من ملاحظتها من الخارج ، مأساة
 الشخصية المزيفة . هذه المرأة الذكية الجريئة المسترجلة كانت على
 خطأ من البداية الى النهاية . وقد أدركت ذلك بنفسها في آخر
 حياتها . كتبت عن نفسها تقول ، وقد دل على شخصيتها أنها فعلت
 ذلك بضمير المفرد الغائب : « لقد عاشت ، منذ أقدم وقت تستطيع
 أن تتذكر ، حياة هي صورة طبق الأصل تماما للحياة المزيفة » .
 وشكايتي بالنسبة لأسطورة جون موري هي الآتية : انه لم يعط أية
 اشارة الى الشخصية المزيفة ، لأنه أحب كاترين مانسفيلد . ومن
 ثم فانه محا القصة الحقيقية المؤثرة للبائعة الصغيرة الصفيقة التي
 صنعت من نفسها كاتبة عظيمة في سوق الأدب . وينبغي أن يقارن
 الانسان بين جملتها هذه وبين القطعة التي اقتنستها من خطاب
 تشيكوف الى سيفورين : « هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة
 التي اعتصر بها هذا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة ؟ »
 وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذي يجرى في
 عروقه دم حقيقي ، وليس دم عبد ؟ » . انني أتصور أن هذه هي
 الطريقة التي كانت تحب كاترين مانسفيلد أن توصف بها ، ولكن
 موري لم يكن ليحتمل أن يرى مقدار العبودية الموجودة في المرأة
 التي أحبها .

والصراع بين الشخصية المزيفة والشخصية المثالية واضح جدا
 في بعض القصص . وليس أوضح في أي مكان منه في الكتاب
 الثاني ، الذي تقف فيه شخصيتان جنباً الى جنب في « أنا لا أتكلم
 الفرنسية » و « الافتتاحية » . تسيطر الشخصية المزيفة التي
 تجدها أساسا الارادة ، على القصة الأولى ، وتسيطر على الثانية
 شخصية مثالية بديلة تحدد بانها الارادة الكامل . وهي ليست
 الشخصية الحقيقية لأن هذه لا تظهر كاملة على الإطلاق . ونتيجة
 للصراع عندها يكون رد كاترين مانسفيلد على نشاط ارادتها الطاغية

المفروض عليها ، متناقضا ، تأملا خالصا ، وتنسب هذا التأمل لأسباب واضحة الى تأمل تشيكوف ، وهو أقل كاتب كان يتأمل من الكتاب الذى عاشوا على الاطلاق . بيد أن عدم فهمها للفنان العظيم الذى نسبت نفسها اليه كان جانباً ضروريا من تأملها .

« كم هو كامل ذلك لعالم بديدانه وشخصه وبويضاته ، كم هو كامل بشكل لا يصدق . هناك السماء والبحر وشكل الزنبق . وهناك أيضا كل الشئ الآخر . والتوازن كم هو دقيق (وليحي تشيكوف) . اننى لا أقبل واحدا منهما دون الآخر » .

ولستطيع الانسان أن يتخيل التمتع المحرج الذى كان سيحيى به تشيكوف هذا الغيظ الطائش . ان تأمله تأمل الطبيب الذى يجب أن يسلم النفس لموت مريض كان قد اجتهد حتى الموت محاولا انقاذه ، كان شيئا مختلفا تماما عن تأمل كاثرين مانسفيلد . واذا كن قد أسلم نفسه كرجل عاقل فلم يكن ذلك أبدا لأنه لم يقاس كرجل أحق .

حاولت كاثرين مانسفيلد أن تمزج الشخصيتين فى قصة واحدة هى « حفلة الحديقة » . فشلها هنا أهم حتى من نجاحها فى قصص كقصه « الافتتاحية » حيث تبقى إحدى الشخصيتين معطلة . ويظهر أن جزءا من جرأتها جاء نتيجة لتمردها على الحياة التى لا هدف لها بالنسبة للشابة غنية فى المجتمع الريفى فى نيوزيلندة ، وخلال الأزمات الدينية كان ولا بد أن يكون القبول الكامل غير المنتقد لهذه الحياة جزءا من كفارتها . يسيطر فى القصة على حفل الحديقة الذى يقيمه آل شيريدان جو الموت المفاجئ لحوذى يعيش أمام بيتهم . ولا تريد لورا الشابة للحفل أن يتم . وقد حاولت أن تقنع عائلتها بالغائها ، ولكن مسعاها يحبط باستمرار ، وتحول عنه حتى من جانب أخيها الحبيب لورى .

« قال لورى : يا الهى يالورا ! أنت تبدين رائعة ، ما أجملها قبعة » .

قالت لورا بصوت خافت : أهى كذلك وابتسمت للورى .
ولم تخبره بعد كل ذلك » .

وفى المساء ذهبت لورا ، بنساء على اقتراح أمها ، الى كوخ الحوذى بلقافة من بقايا الحفل . كانت لديها حقيقة شكوكها فى « هل ستسر المرأة المسكينة بذلك ؟ » ، ولكنها استطاعت أن تتغلب على هذه الشكوك دون صعوبة كبيرة . لقد تحطم التأثير ، بالنسبة لقارىء واحد على الأقل ، الذى حاولت كاترين مانسفيلد أن تصل اليه تماما . وفى اللحظة التى تتحرك فيها من عالمها المثالى « بدبدهانه وشخصوصه وبويضاته » الى العالم الحقيقى ، حيث تستيقظ الطاقة النقدية ، تفسد كل شىء بعدم حساسيتها . وذلك تماما الخطأ نفسه الذى ارتكبته فى « حياة ماباركر » . فأى شعر عرضى يمكن أن يوجد هناك فى الفرق الموسيقية والسراقات والفظائر والقبعات التى يوجد منها الكثير ، أى شعر يبدو فى الخشونة الخالصة عند هؤلاء الذين يستمتعون بها . والدوق جرمانتز على الأقل يعلم ماينتظر منه ، فقد أصبر على عدم سماع خبر موت صديق له حتى لا يفسد حفله . ويشعر الانسان أنه لاشىء يمكن أن ينتظر من آل شيريدان .

وهذا هو السبب فى أنه لا يوجد اتصال بالحياة الحقيقية على الإطلاق فى أحسن القصص النيوزيلندية . اقتبس السيد انطونى البرس فى كتابه الممتاز عن حياة كاترين مانسفيلد صفحة مشرقة بقلم ف . س . برتشيت يقابل فيها غياب الريف الحقيقى من قصة « عند الخليج » بنكهة روسيا القديمة فى قصة تشيكوف « الوهاد » . ولكن السيد البرس أخطأ فهم ملاحظة السيد برتشيت تماما عندما أجاب بأن هذه الصفة غائبة من قصة كاترين مانسفيلد

لأنها غائبة من نيوزيلندة • والرمد الحقيقي على السيد برتشيت ،
الذى ربما يعرفه هو أكثر من أى شخص آخر ، هو أنك لكى تقدم
أى ريف حقيقى فى قصة « عند الخليج » فانك تكون مقدما للتاريخ ،
ومع التاريخ سيأتى الحكم والازادة والنقد • أن العالم الحقيقى لهذه
القصص ليس نيوزيلندة ، وانما هو الطفولة • وقد كتبت مع ارجاء
وتنويم الطاقات النقدية بشكل كامل •

وهذا أكثر وضوحا فى « الافتتاحية » فى الحلقة التى يقطع
فيها البستائى الايرلندى بات رأس البطة ليسلى بذلك الأطفال •
ويندفع الجسم بلا رأس فى الحال الى بركة مياه البط • انه يكاد
يكون من المستحيل على أى كاتب آخر أن يصف هذا المنظر دون
أن يرغبنا • ومن الواضح أنه أزعج كاثرين مانسفيلد الناقدة
والمتمقزة حيث لاحقها خلال السنين • ولكنها سمحت لكيزيا الفتاة
الصغيرة برغشة واحدة قصيرة فحسب •

« صاح بات : انظر • ووضع الجسم فبدأ يمشى مع دفقة دم
واحدة حيث كانت الرأس • وبدأ يسير بعيدا دون حس نحو
الشاطئ المنحدر المؤدى الى البركة • • كان ذلك قمة العجب •

وصرخ بيب : أترى هذا ؟ أترى هذا ؟ وجرى بين الفتيات
الصغار جاذبا « مرايلهن » • وصرخت ايزابيل : انها مثل القاهرة
الصغيرة • انها مثل قاطرة السكة الحديدية المضحكة • لكن كيزيا
اندفعت فجأة الى بات ، وألقت ذراعيها حول ساقيه ، وضربت
برأسها ركبتيه كاشد ما تستطيع •

وصرخت : ضع الرأس مكانها • ضع الرأس مكانها •

ذلك ، عندى ، منظر من أروع المناظر فى الأدب الحديث •
فمع أننى اهتمت نفسى كثيرا بالتقزز السريع الوييل ، وبالكراهية

التي تصل الى حد المرض ، لما هو قبيح وقاس فساننى أستطيع أن أقرأ هذا المنظر كما لو كان من أعظم الأحداث بهجة فى يوم سار . ولم يستطع كاتب طبيعى أبدا أن يؤثر فى مثل ذلك التأثير . وأظن أن السبب فى ذلك هو أن كاثارين مانسفيلد لا تلاحظ المنظر وانما تتأمله . هذه جنة عدن قبل أن يأتى الخجل والاحساس بالذنب الى العالم . وهذا أيضا ما أعنيه تماما عندما أقول ان أزمة كاثارين مانسفيلد كانت دينية أكثر منها أدبية .

هذه القصص العظيمة هي روائع كاثارين مانسفيلد ، ويمكن مقارنتها ، على طريقته الخاصة ، بنفاد بروسنت الى عالم ما وراء الشعور . لكن لابد أن يسأل الانسان نفسه لماذا كانت روائع ، ثم يسأل ما إذا كانت تمثل كشفا أدبيا كان من الممكن أن تطوره وتستغله كما طور بروسنت كشفه الخاص واستغله . إنها روائع لأنها تكفير عن أية إساءة أحست أنها أساءت بها الى أخيها ، محاولة لاعادته الى الحياة حتى يمكن أن يعيش هو وهى الى الأبد فى عالم خلقته لهما معا . لقد خرجا ليفعلا شيئا لم يفعل أبدا من قبل ، وليفلاهما بطريقة لم تستخدم مطلقا من قبل ، طريقة لها صلة بطريقة الحكايات الخرافية .

ولو كان عالم الطفولة مثلا وصف من خلال ذهن أى واحد من الأطفال فإن ذلك كان سيجعل منه عالم ذلك الطفل الخاص المعين ، ويجعله معرضا للزمن وللخطأ . ومن ثم فإن المشاهد الوحيد يكون انسانا مثاليا لم تخلق بالنسبة له أفكار الخير والشر والصواب والخطأ . وليس فقط أن القصة تنتقل دون كلل من شخصية الى أخرى ، بل انه ، كما فى القصص الخرافية ، تتحدث الأشياء التي لا تتكلم كائى انسان . تقول القطه فلورى فى قصة « عند الخليج » : « شكرا لله ، أن الوقت يتأخر . شكرا لله ، ان اليوم الطويل قد انتهى » . ويقول الطفل الرضيع : « ألا تحب الأطفال ؟ » .

ألا تحبني ؟ » • وثقول الأحرار : « نحن أشجار بكما ، ترتفع في الليل ، ملتصقين مالا نعرف » • هذا بينما أصوات يزيل الخيالية ، التي تصيف كم بدت بديعة ذات صنيف على الخليج ، ليست أكثر بعدا عن الحقيقة أو قربا منها ، من أصوات لندا بيرنل وزوجها •

هذه القصص أفعال سحر مقصودة وواعية • لكن الكاتب يحاول أن تدخل الحجرة حيث يرقند جبينها • وتحاول أن تكرر معجزة لازاروس • وبهذه الطريقة يمكن أن يوصل انتاجها بانتاج كتاب آخرين مثل نجويس وبروست اللذين ، بالرغم من طريقتها المختلفة والأكثر عالمية ، كانا يستخدمان أيضا منها سحرها في الأدب ، بمحاولتهما جعل الصفحة المطبوعة ليست وصفا لما قد حصل ، ولكن بديلا لشيء قد حصل • حادثة كما تبدو في عين الالة • عملية خلق خالص •

أما ما اذا كانت كاثارين مانسفيلد قادرة على الإطلاق على استغلال نفاذها الخاص الى عالم السحر فمسألة أخرى • وأظن أننا هنا نقرب من قلق • س • يرتشيت أمام قصة « على الخليج » ، ومن قلقى الخاص أمام كل هذه المجموعة من القصص : لأنها تبين في الشحوب من ذهني مهما تعددت قراءتي لها • هل هي حق أعمال فنية كان من الممكن أن تتسبب في انتاج أعمال فنية أخرى ، وتتبع قانون وجودها الخاص ؟ أم هي تمثيل سطحي لفعل هو عملية استشهاد متعمدة - تحطيم فولتيميلين لنفسه الذي قصد به تحطيم الشخصية المزيفة التي كانت كاثارين مانسفيلد قد بنتها لنفسها ؟ • أما اذا كانت تمثل الأولى فقد كان لابد لكاثارين القديمة إذن أن تأتي في قالب مهما كان مصفى • انها لم تكن لتستطيع إذن أن تهرب تماما الى نسخة سحرية لطفولتها ، ولكان عليها أن تعالج قصة حبها القدرة وخيالاتها وقساواتها • وتوجد اشارات مغرية للطريقة

التي كان يمكن أن يحدث بها هذا . ويبدو أنني في قصص « الفتاة الشابة » ، و « بنات الكولونيل المتوفى » أرى تطورا لروحها المرحّة دون فظاظتها . ولكن الموت جاء مسرعا . ونستطيع في النهاية أن نعتدّ فحسب على الأسطورة التي خلقها زوجها عنها ، والتي وضعتها إلى الأبد بين « ورثة الشهرة التي لم تتحقق » .



٧ الكاتب الذى ذهب بعيداً

مع أن القصة القصيرة لا تبدو بالنسبة لى قالبا انجليزيا فانه كان لانجلترا قصاصان عظيمان فى شخصى د • ه • لورنس و ا • ي • كوبرارد • وأنا معجب بكليةهما لدرجة تجعلنى لست على يقين تماما أيهما أفضل • اننى فى بعض حالاتى أفضل لورنس • وفى أخرى أفضل كوبرارد •

انهما نموذجان جد مختلفين ككاتبين ، وان كانا معا قد انحدرتا من الطبقة العاملة الانجليزية • وقد كان كل منهما خجلا جدا من ذلك ، على طريقة الناس الذين نشأوا فى مجتمع طبقى متحفظ • اما كوبرارد فيبدو أنه لم يسيطر قط على احساسه بالنقص ، واستمر طول حياته ينظر بجوع الى مسرات حياة الثراء ، بينما يعطى لورنس الاحساس بأنه كان يحاول دائما أن يؤكد لنفسه أنه سيطر على احساسه بالنقص •

هنا تفرق طريقتهما • كان كوبرارد فنانا متأنيا وخجولا ، متأنيا أكثر مما ينبغى فى بعض الأحيان • بينما كان لورنس فنانا بالغريزة وغير مبال • وقد وثق حين كانت تتقدم به السن فى

غريزته أكثر مما وثق في حكمه، ومن المقطوع به أنه وثق بغريزته أكثر مما ينبغي بكثير . لذا فقد كانت لديه موهبة عالية لم يشاركه فيها أى قصاص انجليزى ، ولا سيما كوبارد المتحفظ . كانت لديه المقدرة على الدخول الكامل فى العالم الطبيعى الذى مثله تمثيلا سحرى بالمعنى الحرفى للكلمة . انه لم يفعل ذلك عن وعى أو بقصد، كما فعلت كاترين مانسفيلد فى « الافتتاحية » ، وليس لديه شئ من الملاحظة الدقيقة التى يستطيع بها كوبارد أن يبني منظرا طبيعيا . عندما يصف كوبارد الأغنام المندفعة فى فقرة مثل : « كان صوت كل الأقدام الراكضة مثل الرخة العابرة . وحين ضغطت فى بعضها كفيلى جامد ، وهى تعدو ، لم يمكن تمييز أى شئ سوى آذان الأغنام السود ترقص كال موج الداكن فى نهر مندفع من اللبن » ، عندما يفعل ذلك فكل شئ عنده مجازى . ونعلم أن كوبارد لا بد أنه احتفظ بكراية دون فيها التعبير سبابة ملاحظة المنظر . ولكن لورنس كتب بدون مشقة ، وبسرعة ، أو بنوع من الاختزال كما يبدو فى أول جملة من « الطاووس الشتائى » : « كان على الأرض ثلج رقيق هش . كانت السماء زرقاء ، والرياح باردة جدا ، والهواء صافيا . وكانت فكرته عن الطبيعة مماثلة تماما لما وصفه بين عمال مناجم الفحم فى قريته الأصلية : « ومع هذا فكيف رأيت من عامل منجم فحم ، واقفا فى حديقة بيته الخلفية ، ناظرا الى وردة بنوع من التأمل الغريب البعيد ، الذى يدل وعى حقيقى بأنه فى حضرة الجمال . انه حتى ليس اعجابا ، ولا سرورا ، ولا بهجة ، ولا شيئا من تلك الأشياء التى لها جذر غالبا فى غريزة التملك . انما هو نوع من التأمل الذى يكشف عن فنان مبتدى » . ان الفقرة التى اقتبسناها من كوبارد كانت ستوصف ، من الوجهة التى استعمل فيها لورنس الكلمات ، بأنها « تملكية » ، بينما كانت فقرة لورنس نفسها ستوصف بأنها « تأملية » . ان كوبارد أراد أن يأخذ المنظر الى بيته ليميزه ، ويحتفظ به ، حتى يستعمله فيما بعد . بينما

أراد لورنس أن يفقد نفسه فيه حتى انه عندما يظهر من جديد في عمله فيما بعد يظهر على أنه حدث طبيعى .

وليس هناك شك فى أيهما أشد تأثيرا فى تناول الطبيعة ، ولكن القصة بطبيعة الحال لها جانب آخر . لقد نظر كوبارد ، فى أعماله المبكرة على الأقل ، الى المنظر الطبيعى كما لو كان شخصا ، ونظر لورنس الى الشخص كما لو كان ، أو كانت ، جزءا من منظر طبيعى . فعندما وصف فى أعماله المبكرة ايستوود ووصف نفسه صبيا وعائلته ومعارفه ، عندما فعل ذلك مزج وصف الناس فى ظروفهم المتواضعة تماما ، وتلك هى جماعته المغيرة ، بوصف الطبيعة ، ومن ثم وجد الاثنان معا فى وحدة رائعة . ومع ذلك فإن الوحدة ، حتى فى هذا المكان ، وحدة من نوع مهتز . فى « أبنساء وعشاق » يصف والديه ، وهما الوحيدان اللذان تعمقا فى لورنس ، يصفهما بثبات كامل . وهما من أكثر الشخصيات بقاء فى الذهن فى القصص الانجيزي . وعندما يبعد عنهما الى ماريام وعائلتها فان الصورة تضطرب اضطرابا كبيرا . وعندما ينتقل الى تنجهايم وكلاوا دور يفقد كل احساس بالحقيقة .

ان القائل حين جدا بالنسبة لزهرة ؛ ولكنه لا يفيد بالنسبة لرجل أو امرأة . وعندما هجر لورنس جماعته المغيرة ، وكتب عن معارفه فى لندن ، وكتب أخيرا عن الايطاليين ، والهنود ، وأصحاب الملايين الأمريكان ، فإنه كتب عن ناس لم يرههم مطلقا فى اتصالهم بتجربته الصوفية مع الطبيعة . لذلك ظهر فى إنتاجه صراع حقيقى بين الشخصيات وخلفيتها الثقافية . ان الشخصيات ليست متلازمة مع خلفيتها الثقافية ، ولورنس اما أن يتهكم بها ، أو يقوم بمحاولة بطولية لجعلها تشعر بانها متلازمة . من هذا الصراع ، الذى يوجد فى لورنس نفسه بطبيعة الحال أكثر مما يوجد فى الحياة ، ينبع لورنس النبى الذى لا صلة لى به اطلاقا كمجرد كاتب . اننى سعيد

اذ أعرف أنه من المفترض أنه كان نبيا خيرا ، وأنه سبب راحة وتنويرا للكثيرين ، ولكن رواياته بعد « الطاووس الأبيض » و « أبناء وعشاق » تبدو لي غير قابلة للقراءة كلية . وأستطيع فى نفس الوقت أن أقرأ القصص القصيرة المتأخرة بمتعة زائدة . ويشير هذا الى فارق بين الرواية والقصة القصيرة لم يرد عند أى كاتب آخر ممن درست ، ولذا فأننى أريد أن أبحثه بصورة أعمق .

من الجوانب التى أثر فيها حدس لورنس بالطبيعة فى إنتاجه من أوله الى آخره الأهمية التى علقها على الغريزة كمعارض للعقل الواعى وللارادة ، وذلك جانب آخر من الفصل الذى فصل به بينه التأمل والتملك . وذلك هو الشيء الذى يدين به لورسو الذى أكد ايمانه بالرجل الطبيعى . ان قصة مثل قصة « بنات القس » تعتبر مقابلة صريحة بين طريقتين من الحياة ، الطريقة الطبيعية والطريقة المصنوعة . تتزوج واحدة من بنتى القس ، بحكمة ، رجلا غنيا ، وهو فى الوقت نفسه على شئ من التوحش من الناحيتين العضوية والذهنية ، وتتزوج الأخرى ، وهي الصغرى لويزا ، عامل منجم تغسل له ظهره بعد عمله اليومى .

ذلك هو الموضوع الذى لاحق لورنس بالطعم بقية حياته . ولابد أن يدرك الإنسان هنا ، كما فى « عشيق اللبى تشاترلى » ، ما فيها من نفعة طبقية عالية . كان كل من كوبارد ولورنس مثالا من المجتمع الطبقي . وكانت طريقة لورنس فى الانتقام أن يصف نفسه فى القرائن مع سيدة متعلمة شابة ، وأن يعرضها للاهانة العضوية فى عملية الاتصال الجنسى . لقد كان هذا نوعا من الافساد المقدس الذى يبدو شائعا بين الجماعات المغمرة الأخرى ، مثل الزواج فى الولايات المتحدة . لكنه اذا كان لورنس قد انتقم من عائلة القس ، فانه قد فعل ذلك كقصاص لا ككاتب ، فلا توجد محاولة لجعل عائلة عامل المنجم تبدو مثالية فى غير ما محل لذلك . ولا توجد

محاولة لجعل عائلة القيس تبدو كاريكاتيرية • ويبدو موت أم عامل المنجم هنا ، وهو من أعرق الأشياء تأثيرا عند لورنس ، وقد ضل عن مكانه الملائم في « أبناء وعشاق » ، حيث يضيع موت الأم بلا أمل : لأن المؤلف مهتم اهتماما مسبقا بنتائجهم وكلاهما دوز •

لكن هناك شيئا أكثر غرابة من هذا في القصة ، وهو الأهمية التي يعلقها لورنس على الاتصال العضوى الفعلى • فالذى حطم بالفعل شعور لويزا بالانفصال عن عائلة عامل المنجم هو غسلها لظهر هذا الفرد ، حيث لا يمكن للام الميتة أن تفعل ذلك • وفقرة « وتبخر شعورها بالانفصال » وتوقفت عن انسحابها من الاتصال به وبأمة « فقرة بسيطة جدا ، ولكنها ملأى بالأهمية •

وفى الحق أن الموضوع هو نفس الموضوع الذى نجده فى قصة « ابنة تاجر الخيول » حيث ينقذ طبيب شاب فتاة حاولت أن تلتهج فى بركة متعفنة ، ويجرحها من ملابسها ، ويجففها • ثم يكتشف أن ليس الأمر فقط أنها تحبه ، بل انه يحبها كذلك • وقد يقول الانسان انه طبيب شاب عجيب جدا • لكن هذا مغروض كأشد ما يكون وضوحا فى قصة « الرجل الأعمى » :

قبضت يد الرجل الأعمى على كتفى الرجل الآخر وذراعه ويده • وبدأ كأنه يسيطر عليه فى القبضة الناعمة المتحركة • وقال أخيرا بهدوء : « أنت تبدو شابا » • ووقف المحامى يكاد يتلاشى ، وهو غير قادر على الاجابة • وكرر مورييس : « يبدو رأسك ناعما كما لو كنت شابا ، وكذلك يداك • المس عيني ، هل تفعل ؟ المس أثر جرحى » • وانتفض برتى فى ثورة ، ومع ذلك فقد كان تحت تأثير الرجل الأعمى ، كما لو كان منوما تنويما مغناطيسيا • ورفع يده ، ووضع الأصابع على أثر الجرح ، وعلى العينين الجريحتين • وفجأة غطاها مورييس بيده هو • وضغط بأصابع الرجل الآخر على

أجفانه المشوهة ، مرتعشا في كل غصب من أعصابه . ومتمايلا بخفة وببطء . بقى على ذلك دقيقة أو دقيقتين ، بينما برتى كما لو كان مفتعيا عليه ، فاقد الوعي ، وسجينا . وفجأة خرك موريس يد الرجل الآخر من على جبهته ، ووقف ممسكا بها في يده ، ثم قال : ياى ! سيعرف كل منا الآخر الآن ، اليس كذلك ؟ . سيعرف كل منا الآخر الآن .

ويستطيع الانسان أن يقدم مدى امتياز القصة كلها عن طريق واحد هو عزل فقرة كهذه ودراستها . أن ما يطلبه موريس من برتى هو اعتداء على الخصوصيات يساوى الاغتصاب . وهو اغتصاب من نوع غير طبيعي ، لأنه بهذه الطريقة فحسب يمكن للذاتية الخاصة أن تتحطم ، وتحل المعرفة الحقيقية محل مجرد المعرفة . ومع هذا فإن هذه القصة تشترك فى شيء مع بقية القصص التى ناقشناها . فالأزمة فى جميعها هى لحظة اتصال شخصى . حتى أن واحدة منها تسمى « المسمى » . وفى كل مناسبة يوجد شعور بصورة حادة يشبه ذلك الشعور الذى يأتى الى الانسان عندما يلمس فرو حيوان غريب أو طائر . ويتبع هذا بتحطيم للذاتية الخاصة والاتصال على مستوى أعمق .

وأهم حتى من هذا أن هذا الاتصال يضطدم بالجنس عند نقطة سابقة على نقطة التميز الجنسى . ويوجد لذلك فى « الرجل الأعمى » ما يمكن أن أصله فحسب على أنه عنصر شذوذ جنسى قوى . يظهر هذا أكثر وضوحا فى الرواية المبكرة « أبناء وعشاق » حيث الصلة بين بول موزيل ، وزوج عشيقته كلارا دوز صلة شذوذ جنسى واضحة ، مغمطة على التملك المشترك لكلارا . وبعد أن اتصلا عضويا ، عن طريق الشجار ، أصبحا صديقين حميمين . ولكنها واضحة أيضا فى قصص مثل « ظلال الربيع » و « جيمى والمرأة اليائسة » . لقد

اقتبست فعلا في كتاب آخر لي الذروة المرحبة للقصة الأخيرة التي يتضح فيها الشذوذ الجنسي أكثر مما يتضح في أى شيء آخر كتبه لورنس :

« كان لديه احساس قوى بوجود ذلك الشخص الآخر حولها . وسرى ذلك الى رأسه كمشروب روحى صرف . ذلك الرجل الآخر ، على نحو عميق غامض ، كان حاضرا فعلا حضورا عضويا - الزوج . تحركت المرأة فى جوه . كانت متزوجة منه زواجا يائسا . وذهب ذلك الى دماغ جيمى كالخمر الصرف . أى الاثنين سيستسلم أمامه استسلاما أعظم ؟ المرأة أم الرجل زوجها ؟ »

هذا هو الموقف الذى وصفته « بالمثلث غير الطبيعى » . حالة حب يتغاطى فيها الزوج ، أو شخص آخر يشغل مكان الزوج ، عن خديعته من أجل المتعة الشاذة التى يستمدّها من صلاته غير المباشرة برجل آخر . ولا أعنى بالصلات الصلات النفسية ، وإنما أعنى الاتصال العضوى الفعلى ، وعن بعد ، برجل آخر . ظهر هذا أولا ، على ما أعلم ، عند دستيوفسكى ، ثم عند لورنس ، ثم فى « المنفيون » لجويس ، وله أصداؤه فى يوليسيس . فى هذا الجزء تبدو مشاعر بلوم نحو بلايز بونلان غامضة ، هذا اذا وضعنا المسألة وضعاً مخففاً .

لكن ما القضية بحذاقها ؟ اننى لم أقتنع مطلقا بأن كلمة « شذوذ جنسى » تعبر عما أعنيه بالنسبة لـ لورنس . وأشعر أن الانسان لابد أن يقوم بتمييز حقيقى بينه وبين الكتاب الآخرين الذين استخدموا « المثلث غير الطبيعى » . يتصل الجنس عند لورنس من بعض لوجوه بتجربته الصوفية مع الطبيعة . ويبدو أن هذه التجربة تأتى بشكل يكاد يكون كاملا من الاتصال العضوى ، وتمثل مرحلة تطور طفولية قبل التحديد الفعلى للجنس . بهذه الطريقة

يستطيع الإنسان أن يشرح الأشرار العجيب الذى يصور به والديه
اللائين يتصلان به اتصالا حتميا ، وعدم اليقين النسبى فى وصفه
لعائلة مريام ، وضعف وصفه لآل داويسيس الذين لا بد أنه فرض
حقه حرفيا عليهم فى الاتصال بهم .

وبوسع الإنسان أن يكتب كتابا كاملا عن استعماله لكلمة
« اتصال » نفسها . وهى تشغل جزءا كبيرا فى أعماله المتأخرة
المتنبئة ، التى يقرر فيها بقوة كبيرة أن التحجر الذى أنتجته الثقافة
الحديثة قد جعلنا غرباء عن الطبيعة ، عن طريق جعلنا نتفادى العمل
العضوى الشاق ، وعمل المنزل اليومي ، الذى أحب لورنس أن يقوم
به . لكن الإنسان قد يذهب الى أبعد من ذلك فيقول ان فكرة لورنس
عن الصلة بين الرجال والنساء لم تذهب قط أعمق من المرحلة الحسية ،
عندما يعتدى على خصوصية الإنسان العضوية من قبل الوالدين ،
وعندما يعانق الأطفال أحدهما الآخر ويضربه دون تمييز . وصف لى
مذلتون مورى مرة كيف قابل هو وجوردون كامبل لورنس وفريدا
نازلين من أعلى التل فى تشولسبرى ، وقد علق لورنس ذراعه اليمنى
فى حمالة ، وبدت فريدا سعيدة . وقد أجاب لورنس عن أسئلة مورى
بسرور مؤكد قائلا : « لقد زعمت أنني لست مثل تولستوى » . كان
لورنس رجلا لا يستطيع أن يعتقد فى عواطفه الا اذا تضمنت اتصالا
عضويا حقيقيا ، ضربة أو ضمة من أعمق نوع .

ذلك هو الاتصال العضوى . خلف قصة جميلة مثل قصة « تذكار
من فضلك » . فى هذه القصة تحشد محصلة فى عربة أتوبيس ،
اسمها آنى ، وقد هجرها مفتش أتوبيس اسمه ، وهذا شئ له دلالة ،
جون توماس ، تحشد المحصلات الأخريات اللائى عوملن من جانب
المفتش نفس المعاملة ، وذلك لتلقيه درسا . وقد تألبت عليه الفتيات
فى حالة هوس ، ولكن آنى ، التى خرجت طائبة دما ، تضربه « بابزيم »
حزام ثقيل . وعندما تسأله الفتيات فى سخرية ليختار واحدة مهن
يختار آنى - وليست هناك سخرية فى اختياره . لقد أحبته آنى

وجعلته يحبها ، كما جعلت الفتية الطبيب يحبها في « ابنة تاجر الخيول » : والذي لم يوضح ، ولكنه ضمن في القصة ، هو أنها قسوة آنى العضوية تلك التي يحبها جون توماس . وهو بالطبع سيرد لها ذلك ان عاجلا وان آجلا . وآنى تعرف ذلك ، لأنها مثله لديها اتجاه عميق للقسوة الجنسية . ولكنها نجحت في تحطيم الجمود العضوي الذي ربما كان قد تسبب في بقائها وبقاء جون توماس منفصلين .

وفي قصة لطيفة أخرى تسمى « شمشون ودليلة » يعود زوج عنيده بعد سنين عديدة الى زوجته وابنته اللتين كان قد هجرهما . هي الآن تدير مشربا في مكان منعزل في ديفون . وقد رفضت أن تعترف بأنها تعرفه على الاطلاق . وتوثقه ، بمساعدة بعض الجنود ، وتلقيه على جانب الطريق . لكنه يفك وثاقه ويعود الى المشرب حيث تترك الباب مفتوحا له . انه هو وبطل قصة « تذاكر من فضلك » قد اكدا رجولتهما بادراك أن العنف الذي استعمل معهما هو مجرد جانب آخر من اتصال الحب ، مثله مثل حاك لويزا لظهر عامل المنجم ، وليس برتني ريد لاثر جراح الرجل الأعمى : انه نموذج غريب للنفس . نوح أكاد أجده من المستحيل مناقشته ؛ لأننى لا أستطيع أن أدرك أين يفترض أن ينتهى تحطيم السلبية والجنود ، وأين يبدأ الخلط المهدم للغرائز الهدامة والخالقة الذي لاحظته عند موباسان . وبالرغم من ذلك فهو نموذج نفسى حقيقى تماما ، وليس مقتضرا بحال على الطبقة العاملة التي كانت تأخذ هذا كشيء مسلم به ، في أيام صباى على الأقل ، « الرجل لايجبك أبدا حتى يضربك » هذا تعبير لامرأة عجوز أتذكره بوضوح جدا من أيام طفولتى ، فع أنه صدمنى حينئذ ، ويصدمنى الآن .

ولكن ما ينبغى أن يقال عن هذه القصص الميكرة الجميلة هو أن ما يعطيها جراتها ومرحها على وجه الدقة هو ذلك الاتصال العضوي فيها . ويمكن للإنسان أن يقول ان الاتصال العضوي يحمل

شبهها قويا بما نعرفه بالإحساس الدينى . فعن طريق اللمس نتقبل
 قدارة جارنا ورواحه ومضايقاته وقسوته كما تقبّلها المسيح ، لئلا
 يغفر لنا بسبب هذه الأشياء نفسها . ولكن هذا معجزة . ولعل هذه
 القصص قصص معجزات ، كما أن كل مسرحيات ريتس ذات الفصل
 الواحد مسرحيات معجزات . ولا بد أن نضيف أن المعجزات ليست
 موضوعا ملائما للمعالجة فى قالب واسع ، فهى بحكم طبيعتها ذاتها
 موضوعات لكاتب المسرحية ذات الفصل الواحد ، أو لكاتب القصة
 القصيرة ، وليست للروائي على الإطلاق . ويمكن أن نتسامح ، فى
 قمة حرارة القصة الصغيرة ، مع الرجل الأعشى غير الكامل عضويا ،
 الذى يحتاج إلى أن تتمحسس آثار جروحه حتى يتغلب على وحدته .
 لكن الانسان عندما يجد فصلا كاملا من رواية مخصصا لوصف رجل
 يدلك معدة رجل آخر ، كما يجد الانسان عند لورنس ، فإن قمة
 الحرارة تصبح هوسا ، والهوس نفسه ينزل بسرعة الى حالة الملل .
 وفى الرواية كما فى الملحمة « يفضض الغبش المشترك كل شيء » .

ان تتبع كاتب القصة القصيرة الذى توقف عن أن يكون كاتب
 قصة قصيرة أصبح شيئا آخر مغريا ، بالنسبة لكاتب قصة قصيرة
 آخر على الأقل . وقد توقف جويس تماما ، كما قلت ، ثم استأنف
 عمله بأشياء مذهبية ، هى ترجمة ذاتية ، مكتوبة فى أسلوب منقح
 باطنراد ، تحررت فيه الجماعة المغمورة للقصة القصيرة لتتصبع
 شخصيات من الميثولوجيا القديمة . أما لورنس الفنان الحدسى ، فلم
 يتوقف مطلقا عن القصص ، ولكن صفاتها تغيرت . وقد كان أسلوبه
 دائما ، كاسلوب معظم الفنانين الحدسين ، سريعا ومؤكدا ، مع أنه
 فى سرعته قد يستعمل كثيرا الروابط ليبدا بها جملة ، وعلامات
 لتعجب لينهيها . وقد أصبح الأسلوب فى انتاجه الأخير مثيرا للغبط
 بما فيه من « واوات » ، وتكرار « لكن » و « كذا وكذا » ، « على أن » ،
 كما أصبح مجنونا بعلامات التعجب ، والكتابة ذات البنى الثقيل ،
 وجنبا الى جنب مع هذا كانت شخصياته تتغير ، كما كانت شخصيات

جويس ، من الجماعة المغمورة في وسط انجلترا ، الى شخصيات رمزية في المجتمع الانجليزي : الصحافة ، والوردات وزوجاتهم ، ورجال الأعمال الاغنياء ، واصحاب الملايين الامريكان وعائلاتهم . فميشيق الليدي تشاترلى ليس الا عشيق لويزا في « بنات القس » ، مع اسقاط كل احساس بالامر الواقع . وهذا التغير غير مسموح به في قالب الرواية ، فالرواية ، مهما كان مبالغ فيها ، لابد فيها من احساس بالامر الواقع . وغياب الاحساس بالامر الواقع من القصص القصيرة ، والطويلة القصيرة ، يقتوب بها بالتدريج من حالة الحكايات ، يقترب بها من بوشكين وبو ، ويبتعد بها عن تشيكوف وموباسان . انها حكايات ممتازة . وهذا الاحساس بالمعجزة الموجود في أعمال لورنس منذ البداية ، وفي قصصه ، يعصمها من أن تصبح مجرد تدريبات على السحر . ولكن ليست هناك مستويات يمكن أن تطبق عليها من المستويات التي تطبق على تشيكوف وموباسان .

أنا مخطيء في ظني أن بعض أسباب التغير في إنتاجه يمكن أن تعزى الى تربيته الانجليزية ؟ . يوجد عند لورنس وعند كوربارد شعور بعدم الاكتفاء الاجتماعي يجعل لهما حرصا ، أكثر قليلا مما ينبغي ، على الهروب من بيئتهما . وهما يفكران كثيرا في الجمال الخالص لأن يكون للانسان دخل مستقل . وقد استطاع لورنس أن يقنع مريضة بأن الشيء الوحيد الذي يهتم به فعلا هو فاعلية الجنس التي تلتطف من السلبية والجمود . ولكن ذلك كان واحدا من الانتصارات الكبيرة للملفق حكايات ، لأنه في الحقيقة أحب الطبقية والمال أكثر من معظم الناس ، وكان الجنس عنده مجرد طريقة مناسبة للسخرية من عدم المساواة التي فرضت عليه بحكم مولده . ولاشك أنه كئيب جاد استنكر عبارة المال ، ولكن من ذا الذي يقرأ قصة « رابح الحصان الهزاز » دون أن يتساءل في انفعال . كم ، بالضبط ، سيجمع الصبي الصغير المختل الأعصاب عن طريق ركوب حصانه الهزاز ، وتصور رابحي السباقات التقليدية . ولابد أن يكون سان

فرانسييس أوف اريزي ذا عقلية نقدية قبل أن يلحق به نيمسييس ،
ولاشك إن موت الطفل عقاب ملائم تماما ، ولكن السؤال الذي يكون
مشكلة هو لماذا يكون هو لا عائلته الذي يعاقب . ولكن ثمانين ألف
جنيه في نفس الوقت ، وهي ثلاثمائة ألف دولار بتغيير النقود في
تلك الفترة ، يعويض مناسب . والشك الوحيد الذي عندي هو فيما
إذا كان بولم يدن ليكتب تلك القصة في كتابه « حكايات الغموض
والخيال » . والشئ نفسه صحيح بالنسبة لقصة « السيدة الجميلة »
التي تعترف فيها أم مسيطرة لنفسها ، وبصوت مرتفع في الهواء
الطلق ، بارتكاب جريمة قتل ، غير واعية بأن أنبوبة « بالوعة » تحمل
قصة جريمتها لإذني ابنة أختها ، سيسيليا ، التي تقرر أن تحدد
مكان الجريمة نفسها عن طريق الحديث في أنبوبة البالوعة ، مقلدة
صوت هنري الابن « البكرى » ، الذي يفترض أن العمة قد قتلتها .
هذا فلسفي جدا ، لكن أهو حقا كذلك ؟

من الواضح أن لورنس ، مثل جويس ، كان هازيا من الجماعة
المغمورة التي تربى وسطها . وتمثل قصص من مثل « الأميرة » ،
« المرأة التي ذهبت بعيدا » ، هروبها الخاص من الحياة المأساوية
والمهنة في ايستوود وهي دبلن لورنس . أما بما إذا كان أي واحد
من الهروبين ضروريا أو مفيدا فذلك شيء لا نستطيع ، نحن الذين
لا نعرف الظروف الحقيقية ، تحديده .

٨ مكان نظيف وحسن الإضاءة

لابد أن ارنست همنجواي كان من أول حوارى جويس ومؤكده على قدر ما أستطيع أن أؤكد ، أنه كان الكاتب الوحيد فى زمنه الذى درس ما كان جويس يحاول أن يفعل فى نشر « أهل دبلن » ، « وصورة الفنان شاباً » ليستخرج طريقة لاستخدامه . لقد استغرقنى سنين التعرف على « تكنيك » جويس ، ووصفه بشئ من الاهتمام . وعندئذ أدركت أنه كان عديم الفائدة بالنسبة لآى غرض من أغراضى . ولم يسيقنى الى ذلك ، على قدر ما أعرف ، أى ناقد . لكن همنجواي لم يسيقنى فجيب . بل انه كان قد وطف ذلك فعلاً لحسابه ، وصنع منه شيئاً لا يلبس به .

لقد وصفت بالفعل فى معالجتى لمجموعة « أهل دبلن » خصائص نشر جويس فى كتابه الأول هذا . ولكن جويس احتفظ ببعض تطورات هذا النشر الأساسية ليستعملها فى رواية ترجمته الذاتية . والقطعة التى اقتبسها منها فى كتابى « مرآة فى الطريق » لشرح التكنيك تصلح لغرضى هنا كآية قطعة أخرى

« لمس جمال الكلمة اللاتينية الناعم ظلام المساء لمسا ساحرا ، لمسا
أرق وأكثر اغراء من لمس الموسيقى ، أو لمس يد امرأة • أخمد جهاد
أذهانهم • مر خيال المرأة ، كما ظهر في قداس الكنيسة ، صامتا
خلال الظلام • عود مكسو برداء أبيض مع حزام متدل صغير ونحيف
كعود الغلام • سمع صوتها خفيفا وعاليا كصوت الغلام ، سمع مرجعا
من جوقة بعيدة الكلمات الأولى من المرأة التي نفذت خلال كتابة أول
ترنيمة من ترانيم العاطفة وضخبتها : وأنت أيضا كنت يسوع الجليل
Et tu Cum Jesu Galilaea eras — لمست كل القلوب

وتحولت الى صوتها ، مشرقا كالنجمة الشابة ، مشرقا في وضوح
أشد • ويجود الصوت الكلمة المنبورة بخفوت أشد • ويموت النغم •

يتبدل ، كما قلت ، أن هذا تطور « للكلمة المناسبة » عند
فلويزر • الكلمة المناسبة للموضوع لا للقارئ • وهي تفرض على
القارئ ظاهر الموضوع الدقيق بطريقة الشرح التصويري ، كما تهدف
كذلك الى أن تفرض عليه حالة المؤلف الدقيقة • وعن طريق تكرار
الكلمات الرئيسية ، والتعبيرات الرئيسية من مثل « لمس » ، « مظلم » ،
« امرأة » ، « ويمر » تجعل حركة المعادلة النثرية تبطيء ، وكذلك
صفات الأغراء والتموج والعفوية التي تميزها عن النثر ، والتي تهدف
الى وصل المؤلف بالقارئ في أدراك مشترك للموضوع ، وتضخ مكان
ذلك سلسلة من الطقوس اللفظية التي تهدف الى اداة الموضوع كما
يفترض أن يكون • وهي تهدف في مرحلتها المتطورة الى استبدال
الصورة بالحقيقة • انها حلم البلاغي •

وحين تعرف « صورة الفنان شابا » على حقيقتها تدرك على وجه
الدقة من أين أتت افتتاحية همنجواي الجميلة لقصته « في بلد
آخر » •

« في الخريف كانت الحرب دائما هناك ، ولكننا لم نذهب
إليها فيما بعد • كان الجو باردا في الخريف في ميلانو • وحلت

الظلمة جد مبكرة • عندئذ أضيئت المصابيح الكهربائية ، وكان النظر في وجوهات الدكاكين على طول الشوارع سبارا • كان هناك صيد كثير معلق خارج الدكاكين ، وقد كسا الثلج فراء الثعالب ، وعصفت الريح بذيلوها • وعلق الغزال يابساً وثقيلاً وفارغا ، وهبت الطيور الصغيرة مع الريح • قلبت الريح ريشها • كان خريفاً بارداً • وهبت الريح منحدرة من الجبال » •

هناك ! لقد أدركت كم كانت باردة وشديدة زيح ذلك الخريف في ميلانو • أليس كذلك ؟ ولم يكن ذلك مؤلماً ، أليس كذلك ؟ ، ولو لم تكن حتى كثير الاهتمام ابتداءً فقد علمت شيئاً أو شيئين مهمين جداً ربما جهلتهما لولا ذلك • وأقول بمنتهى الجدان ذلك شيء لا تسترجعه من صفحات أخرى مشهورة في الأدب ، كتبت بأقلام أسلاف جويس وهمنجواي ، إذا أنه لا يوجد في هذه الصفحات ما يمكن أن نسويه « صوت انساني يتحدث » • لا أحد يشبهك يحاول أن يفريك التشاكره تجربته الخاصة ، وتستطيع أن تتصور نفسك سائلاً إياه عن طبيعة تلك التجربة • لأشئ سؤى ساحتر عجوز جالس على كرتة « الكرستال » ، أو منوم مغناطيسي يلوح بيديه برفق أمام عينيك ويغمغم : « أنت ستنام • بطيئاً تبدأ عيناك في الانحماض • جفونك تزداد ثقلاً • أنت س - ت - ن - ا - م » •

مع أن جويس كان أهم شخص أثر في همنجواي ، ومع أن الانسان يستطيع أن يجد جويس حتى في حذقات صغيرة عند همنجواي ، من مثل وضع المكمل بعد الفعل مباشرة عندما يقتضى الاستعمال اما أن يسبق الفعل أو أن يأتي بعد المفعول به ، وذلك كما في عبارة « صنب بسهولة عجيبة الحنطة السوداء » • مع كل هذا لم يكن هو صاحب الأثر الوحيد فيه • كان لجيرترود ستين وتجاربها مع اللغة أيضاً بعض الأهمية • وقد قصدت بهذه التجارب ، وهي إعادة تجارب غير معقولة على نحو ما ، أن تنتج تبسيطا للتكنيك

النثرى مثل تبسيط القوالب التى تجدها فى إنتاج بعض الرسامين المحدثين . كان خطأها ، وهو تهجين صارخ لخطا جويس الأساسى ، جهل حقيقة أن البشر فن غير خالص تماما . وأى فن غير متميز عمليا من الناحية الشكلية عن مذكرة صادرة عن إدارة حكومية هو فن غير خالص بالضرورة . ان المصطلح « نثرى » يفهم منه الذم ، مع أنه فى الحقيقة ينبغى أن يكون له معنى ضمنى فى المعنى النبيل للمصطلح « شعرى » .

هذه الطريقة الأدبية ، كما يستخدمها همنجواى ، مؤلفة من التبسيط والتكرار . وهى ضد ما تعلمناه فى أيام الدراسة . لقد تعلمنا أن نعتبر من الخطأ تكرار الاسم ، وشرح لنا كيف نتفادى ذلك باستعمال الضمائر والمتراذفات . لقد أسلم ذلك الى خطأ آخر سماه فلورلر « التنويع اللطيف » . ويمكن أن يسمى خطأ طريقة همنجواى « التكرار الطريف » . وهو يستعملها أشد ما يكون اتقانا فى قصة « النهر الكبير ذو القلبين » .

« لم تكن هناك أحراش فى جزيرة الصنوبر . وقد ارتفعت جذوع الأشجار فى استقامة ، أو مال كل نحو الآخر . كانت الجذوع مستقيمة بنية اللون بدون فروع . كانت الفروع مرتفعة فوق ذلك ، وتشابك بعضها ليكون ظلا سميكا على أرض الغابة اللون . وكانت هناك مساحة عارية حول أخدود الأشجار . كانت بنية اللون ناعمة تحت الأقدام حين مشى عليها » نك « هذه المساحة هى التحام أرض أوراق الصنوبر ممتدة وراء اتساع الفروع العالية . كانت الأشجار قد نمت طويلة ، والفروع قد تحركت عالية ، تاركة فى الشمس تلك المساحة العارية التى كانت مرة مغطاة بالظل . وابتداء نبات الرخس اللطيف على حافة هذا الامتداد من أرضية الغابة .

الزلقى « نك » على ظهره ونام فى الظل . نام على ظهره ونظر الى أعلى أشجار الصنوبر . ارتاحت رقبته وظهره وأصيقت منطقة فى

ظهره حين تمدد . أحس احساسا طيبا بالأرض تحت ظهره . نظر
الى السماء من خلال الأغصان ، ثم أغلق عينيه . فتح عينيه ونظر
الى أعلى مرة أخرى . كانت هناك ريح عالية فوقه فى الأغصان .
أغلق عينيه مرة أخرى ونام .

ذلك جزء من تجربة أدبية ساذجة ومعقدة بشكل غير عادى .
بدأ همنجواى فيها يصنع بالنثر صورة أخرى لرحلة صيد فى أرض
شجرية . وهى مبنية على ثروة لفوية ضئيلة من بضع عشرات من
الكلمات مثل « ماء » ، « تيار » ، « جدول » ، « شجرة » ، « فروع »
« ظل » . انها توسيع للطريقة التى أشرت اليها فى « صورة الفنان
شابا » . وهى تأخذ فى الاعتبار « أنا ليفيا بلوراي » لجويس من
بعض الوجوه ، مع أنها عموما أشد شيئا بتجربته فى « الانجليزية
الأساسية » . والشئ الغريب أننى عملت مع عشرات من الأمريكان
الشبان ، وهم أناس عرفوا همنجواى أحسن مما عرفته بكثير . ولم
يلاحظوا مطلقا هذه الطريقة . وربما كان هذا ما قضد اليه همنجواى
وجويس . وربما أقرؤهما أنا بطريقة خاطئة . ولكننى لا أعرف أية
طريقة أخرى لقراءة النثر . وأحس بأننى متأكد تماما من أنه حتى
جويس نفسه كان سيقى أن « النهر الكبير ذو القلبين » محاولة لجعل
حلقة البلاغى سوقيا .

وعلى كل فقد حقق همنجواى شيئا أحسن منا حقق إستاذهم
حين أدرك أن نفس التكنيك تماما يمكن أن يطبق على الأجزاء المسرحية
فى القصة ، وأن تكرار الكلمات والتعبيرات الأساسية فى هذه
الأجزاء يمكن أن ينتج تبسيطا مشابها ، وتأثيرا مغناطيسيا مشابها .
فعل حين يكتب جويس : « بينما انطلقت اليد الأخرى بنغم بطيء
بعد كل مجموعة من النغمات . . . نغمات اللحن التى ترددت عبققة
وممتلئة » يكتب همنجواى : « ينبغى ألا تفعل شيئا مطلقا لفترة

طويلة جدا . لا . لقد كنا هناك لفترة طويلة جدا . قال جون :
اللجنة ا طويلة جدا . لا فائدة من فعل شيء لفترة طويلة جدا .

هذا شيء جديد في فن القصص ، وهو جدير بالاعتبار على نحو
مفصل . ويوجد مثال صريح لذلك في قصة « تلال مثل الفيلة
البيضاء » . وهي قصة يحاول رجل فيها أن يقنع عشيقته بأن تجهض
نفسها . وهناك كلمات أساسية معينة في الحوار من مثل « بسيط » ،
وتعبيرات أساسية من مثل « لا أريدك أن تفعل ذلك اذا لم تشائى » :

« قال الرجل : حسنا ، اذا لم تريدى ذلك فلن تضطرى اليه .
لن أجبرك على فعل ذلك اذا لم تريدى ذلك . لكننى أعلم أنه بسيط
جيدا .

— وانت حقيقة تريدى ذلك ؟

— اعتقد انه احسن شيء يمكن أن يفعل . لكن لا أريدك أن تفعلينه
اذا لم تشائى .

— واذا فعلته ستكون سعيدا . وستعود الأشياء كما كانت .
وستحببنى ؟

— أنا أحبك الآن . أنت تعلمين أننى أحبك .

— أعلم . لكن اذا فعلته فسيكون لطيفا من جديد أن أقول ان
الأشياء مثل الفيلة البيضاء ، وستحب ذلك .

— ساجها . انهى أحبها الآن ، ولكننى فحسب لا أستطيع أن أفكر
فيها . أنت تعلمين حالتي عندما أكون قلقا .

— واذا فعلته لن تكون قلقا أبدا ؟

— (ننى) لا أقلق بالنسبة لذلك لأنه بسيط جدا .

— إذن فسأفعله لأننى لا أهتم بنفسى .

- ماذا تقصدين ؟
- أنا لا أهتم بنفسى .
- حسنا ، أنا أهتم بك .
- نعم . لكننى لا أهتم بنفسى . وسأفعله . ثم يصبح كل شيء لطيفا .

- اننى لا أريدك أن تفعليه إذا كنت تشعرين بهذا الشعور .

ان مزايا مثل ذلك الأسلوب وعدم مزاياه تكاد تكون مقسمة بالتساوى . والمزية الرئيسية واضحة ، وهي أنه لا أحد يمكن أبدا أن يحس بأنه يقرأ بالصدفة مذكرة حكومية أو تقريراً مختصراً عن محاكمة . وإذا كان جوته صادقا فى قوله ان الفن فن لانه مخالف للطبيعة فذلك فن . ويوجد حتى عند أصحاب الأسلوب من المجددين تماما من المدرسة القصصية القديمة صراع يظهر كثيرا فى بداية القصة ، وذلك قبل أن يستطيع المؤلف أن يفصل نفسه عما ليس قصصا ، وتصل القصة اليه . ويظهر ذلك على شكل فقره أو أكثر من النثر المتروك مثل ضبط النغم فى الأوركسترا . ولكن عنصر الأسلوب عند همنجواى يفصل الجملة الأولى عن أى شيء ليس بقصص . لذا فهى ترن عالية وواضحة مثل الموسيقى التى تقطع الصمت . تبدأ قصة « الأثر الحى » لترجنيف بالكلمات التالية :

« يقول مثل فرنسى ان صياد سمك جاف الملابس ، وقانصا مبلل الملابس يكونان منظرا حزينا » . لم يكن لهما ميل إلى الصيد البتة . وتلك بداية متمهلة بما فيه الكفاية بأسلوب زمنه . وتبدأ قصة ناعس لتشيكوف بكلمة مفردة هى « ليل » ، وهى أكثر دلالة مع أنها « مبتدلة قليلا » . أما أول جملة فى « فى بلد آخر » فهى تعبير افتتاحى كامل مصنوع بشكل كاف لكي يلكز القارئ فيوقظه ، دون أن يجعله يتذهب ليرى ما إذا كان الباب الأمامى مغلقا : « فى الخريف كانت

الحرب دائما هناك . ولكننا لم نذهب اليها فيما بعد . . . وعينينا يختتم همنجواى قصة تقول ، بنفس الطريقة ، « أنتهت » ، دون أن تعطينا الاحساس بأننا قد نكون اشترينا نسخة معيبة .

أما عدم الميزة الواضحة لهذه الطريقة فهي أنها تميل الى طمس التضاد الجاد الذي ينبغي أن يوجد بشكل مثالي بين القصص والمسرحية ، وهما القالبان اللذان يتألف منهما فن القصص . وينبغي أن تكون الأولى ، من الناحية المثالية ، ذاتية ومقنعة ، والأخيرة موضوعية وملزمة . في أحدهما يقدم القصص للقارىء ما يعتقد أنه حدث ، وفي الأخرى يدل له على أن هذه هي الحقيقة هي الطريقة التي حدث بها . ويبقى العنصران دائما متوازنين تقريبا في القصة الجيدة . وفي قصة همنجواى يتجه العنصر المسرحي لفقدان تأثيره الكامل ؛ لأنه موضوع في نفس أسلوب طريقة القصص . يبدأ الحوار ، وهو عنصر المسرحية الذاتي ، في الانطماش ، وتصبح المحادثة أشبه بمحادثة الشاربين ومدمني المخدرات ، أو المتخصصين في « الانجليزية الأساسية » . في قصة جويس « نعمة » تطرح سخرية المؤلف محادثة الرجال في حجرة المريض بنفس الطابع المخيف الكثيب . ولكن الانسان يستطيع أن يتجاوز عن ذلك هناك على أساس أن الهدف سآخر ، ولا يوجد مثل هذا العذر للمحادثة في قصة همنجواى .

ويمكن بطبيعة الحال أن تقول إذا أردت : ان العنصر المسرحي فيها مضين أكثر مما هو معين عنه ، وأنه اتضح بما فيه الكفاية أن الرجل لا يحب الفتاة ، وعلى كل حال فقد أشار الى ذلك بقوله : « أحبك الآن » ، « أحبه الآن » على مسافة قريبة جدا . ويمكن أن تقول ان الفتاة نفسها تعرف ذلك ، وهي تعرض للتضحية طفاها الذي لم يولد بعد من أجل الرجل الذي تشعر بالتأكيد أنه سيتركها . ولكن الحوار الذي يتفاهم به شخصان ، أو يحاولان التفاهم به .

مفقود : ولعلنا هنا ، على ما أظن ، نلمس نقطة ضعف عند كل من جويس وهمنجواي . ولا بد أن الحوار يبدو غالباً غير ضروري بالنسبة للبلاغي ، حيث يعرف طرقاً عبقرية كثيرة لتفاديه .

ليس معنى هذا أن همنجواي قد أخذ بلاغته معه الى السوق . كما فعل جويس . والحقيقة أننا اذا استثنينا قصة « النهر الكبير ذو القلبين » ، وهى فى الواقع تصوير كازيكاتيرى بطريقة أدبية ، فلا نجد هناك كثيراً من هذه التجربة عديمة مطلقاً : كان كاتباً عملياً لا باحثاً . وقد أخذ عن الباحثين من أمثال جويس وجرتروود ستين ما شعر أنه محتاج اليه فحسب . وفعل ذلك بروح خبير أمريكى فى فن المقدرة ، يدرس اختيارات مجموعة من العلماء ، ليكتشف كيف يستطيع أن يختصر ثمانية أو اثنتين من الزمن اللازم لتجريك « عتلة » . وعندما تقارن القطعة التى اقتبسها من « صورة الفنان شابا » بالقطعة التى اقتبسها من « فى بلد آخر » تستطيع أن ترى أن جويس يدع نظريته الخاصة تجرى معه ، بينما همنجواي منها بالدقة القدر الذى يحتاج اليه ليخلق الأثر الذى يريد .

والحقيقة أنه لا يوجد ، من وجهة نظر تكنولوجية خالصة ، كاتب آخر فى القرن العشرين مسلح بنفس هذا المستوى الرائع . كان يستطيع أن يأخذ حادثة ، أية حادثة مهما كانت ضئيلة أو تافهة ، ويحولها بقدرته ككاتب الى شيء يقرؤه الانسان من ثلاثين سنة ، ويستطيع أن يقرأه اليوم باعجاب ومتعة . ويمكن أن يرى الانسان مقدرته على نحو أحسن عندما تكون المادة جد ضئيلة ، وعندما يكون عليه أن يعتمد على مقدرته ككاتب . فليس هناك شيء فى « كما يقول لك الوطن » Che Tidice la Patria لم يكن من الممكن

أن يلاحظه بنفس الدرجة صحفى يكتب تقريراً عن رحلة سريعة فى إيطاليا الفاشستية . يقول بعضهم ، وهو شاب قبيح فى مطعم

مشبوه : « ان الرجلين الأمريكيين لا يساويان شيئا » • ويحتجزهما رجل شرطة سفيه من أجل خمسين ليرة • هذا هو كل شيء • لكن ليس هناك صحفي كان من الممكن ان يعطينا نفس الاحساس بعنصر الحياة الشريرة في ايطاليا في ذلك الوقت • وعندما ينهى همنجواى وصفه لها بعبارة أخيرة جامدة فانها تظل منتهية : « من الطبيعى أنه لم تكن لدينا فى مثل تلك الرحلة القصيرة فرصة لنرى كيف كانت الأمور بالنسبة للبلد أو للناس • » وموضوع قصة « خمسون عظيما » من أكثر الأمور التى يودها قلب الكاتب كآبة ، ولكن القصة نفسها يظل من الممكن أن تعاد قراءتها •

لكن مشكلة همنجواى الحقيقية تكمن فى أنه كثيرا ما يضطر الى الاعتماد على عدته التكنيكية الرائعة ليغطي مادة تافهة أو مثيرة • وتفسر قصصه فى غالب الأحيان بتفسير « تكنيك يبحث عن موضوع » • وبالمعنى العام للكلمة لا يوجد موضوع لدى همنجواى • ويبدى فؤكتر رغبة شديدة فى التجارب التكنيكية ليست مختلفة عن رغبة همنجواى • وهو ، مثل همنجواى ، يعثر عليه دائما فى مقامى باريس مع نسخة من « الأنثقال » • ولكنه يحاول فى الحال أن يفرسها فى « بلاد يوكناباتوفا » • ودعنا نسلم أنها فى بعض الأحيان تبدو وكأنها غير مناسبة هناك • مثل قبعة باريسية على رأس امرأة من نساء « سنوبيز » • لكننا اذا لم نحب القبعة فاننا نستطيع على الأقل أن نخرج بشئ من المرأة التى تخفيها تلك القبعة • ومن ناحية أخرى فان همنجواى رجل موضوع دائما فى غير موضعه ، اذ ليس لديه مكان يجلب اليه كنوزه •

هناك أوقات يشعر الانسان فيها أن همنجواى ، مثل شخصية قصته « مكان نظيف وحسن الاضاءة » ، يخاف أن يمكث فى البيت مع موضوع • ويجد الانسان دائما فى قصصه البيئة المميزة للمقهى ، والمطعم المحطة ، ولحجرة الانتظار ، أو لعربة السكة الحديدية •

امكنة نظيفة ، ومضاءة اضاءة حسنة ، ومجهولة الشخصية تماما . وتظهر الشخصيات ، وهى مجهولة الهوية بنفس المستوى ، فجأة من الظلال حيث كانت متوالية ، وتمثل دورها الصغير ، وتضى مرة أخرى فى الظلال . وعلى الانسان أن يدرك بطبيعة الحال أن هناك سببا تكتيكيا قويا جدا لهذا . ان القصة القصيرة ، التى تحاول دائما أن تميز نفسها عن الرواية ، والتى تتحدى أن تنزل الى التسلسل الزمني البطيء للحوادث ، حيث تمتاز الرواية ، تبحث كذلك عن نقطة خارج الزمن . يمكن أن يرى منها الماضى والمستقبل فى وقت معاد . لذا فان منظره عربى . التوهم فى قضية « كنارى لشخص واحد » يمثل نقطة ما يزال الزواج والزوجة عندها مسافرين معا لمح . أنهما منفصلان : « كنا عائدتين الى باريس ، لتتخذ مسكنين منفصلين » . ومنظر محطة الشبكة الحديدية فى بقعة « تلال مثل الفيلة البيض » . يمثل نقطة حيث الاجهاس الذى لا بد أن يغير كل شيء بالنسبة للحبيبين كان قد اتفق عليه فعلا . مع أنه لم ينفذ بعد . وتنظر القصة الى الخلف ، الى الامام : الى الخلف ٠٠ الى الأيام التى قالت فيها الفتاة ان التلال كانت مثل الفيلة البيض ، وكان الرجل سعيدا بذلك . الى الامام ٠٠ الى مستقبل كئيب سوف لا تستطيع أبدا أن تقول فيه شيئا مثل ذلك مرة أخرى .

لكن مع أن هذا صحيح تماما فإنه نرغمنا على أن نسأل عما اذا كان التكنيك يحدد قالب القصة القصيرة حتى ينزل بها الى فن صغير بالضرورة . ان أى فن حقيقى هو بالضرورة زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية ، لكن كم من أهمية المادة يمكن أن ينز من خلال مثل هذا الاحكام الفننى الصنع ؟ ماذا يحدث للعنصر المؤلف فيها ؟ اذا كانت هذه الفتاة جيج ليست أمريكية فما جنسيتها؟ هل لها والدان فى انجلترا أو أيرلندا أو استراليا ؟ وهل لها اخوة أو أخوات أو وظيفة ويبيت تعود اليه اذا ما قررت ، بالرغم من كل

الضرورات ، أن يكون لها هذا الطفل ؟ • والرجل ؟ هل يوجد سبب انساني قاهر يجعله ينبغي أن يحسن بأن عملية الاجهاض ضرورية ؟ أم أنه مجرد مهذب بطبيعته ؟

اعرف ، مرة أخرى ، الأجوبة الظاهرة لكل تلك الأسئلة . الهدف همنجواي هو أن يجمع مجرد معلومات مثل التي أطلبها ليركز اهتمامي على الشيء المفرد الهام الذي هو الاجهاض • واعرف أن همنجواي متأثر بالتعبيرين الألمان ، كما أنه متأثر بجويس وجيتروود ستين ، وأنه يقلل أو يكبر من هاتين الشخصيتين حتى تصيلا الى الأدوار التي يمكن أن تلعبها في مأساة تعبيرية ألمانية (الرجل) Der Mann (المرأة) Die Frau ، ومشكلتهما في

المأساة نفسها (الاجهاض) Das Fehlgeharen • لكنني لابد أن أسلم ، مع احترامي ، بأنني لسيت ألمانيا ، وأنه لا تجربة لدى عن الرجل أو المرأة أو الاجهاض في صيغتها التي هي معرفة بالعلمية •

وأسلم بأنه توجد عيوب في هذه الطريقة • انها كلها تجريدية تماما • لا أحد يبدو عند همنجواي مطلقا أن له وظيفة أو مسكن ، الا اذا كانت الوظيفة أو المسكن تناسب النسق الألماني لأسماء الأعلام • يبدو كل انسان كأنه في اجازة مستمرة ، أو يحاول الحصول على الطلاق ، أو كما قالت في « تلال كاليفلة البيض » : « هذا كل ما نفعل ، اليس كذلك ؟ نتفرج على الأشياء ، ونجرب مشروبات جديدة » • وحتى في قصص « وينسكونسن » تأتي الوظيفة كعملية انقاذ عندما يشجو أب « نك » من المتاعب لمدة ساعة ، أو ساعتين ، يباشر فيهما مهنته كطبيب •

وحتى الجماعة المغنورة التي يكتب عنها همنجواي نجدها متصلة بالترفيه أكثر مما هي متصلة بالعمل ، فهي جرسونات ، وسينقة ، وملاكوم ، ومذبذبوخيول ، ومضارعو ثيران ، وما أشبه

ذلك • فى قصة « عاصمة العالم » باكو جرسون ذو روح أعلى من وظيفته ، يموت فى حادث يقلد فيه مصارعة الثيران • وأرى هذه القصة هزلية أكثر مما أراها محزنة • وفى القصص المتأخرة تطور القلق العصبى من صيد السمك والقنص الى سباق الخيل ، والملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وقنص الحيوانات الكبيرة • وحتى الحرب تعالج على أنها تسلية وترفيه عن الطبقات التى لا عمل لها لأنها ثرية • ولا توجد فضيلة واحدة فى هذه القصص تناقش عمليا الا الشجاعة الجسمانية ، التى هى فضيلة نظرية من وجهة نظر الذين ليس لديهم دخل مستقل ، ولهذه الصفة ، فيما عدا فى الحرب ، تطبيق عملى ضئيل • وتتجه الطبقات الدنيا ، حتى فى الحرب ، الى النظر اليها بشئ من السخرية • ان بطل الفرق نادرا ما يكون بطلا فى نظر هذه الفرق •

ومن الواضح أن الاهتمام بالشجاعة الجسمانية عند هينجواى مشكلة شخصية مثل اهتمام تريغيف بأنه عديم التأثير • وينبغى أن يدرك ذلك ويسقط من الحساب كما هو ، هذا اذا لم يخرج المرء من قراءته بانطباع مشوه بشكل مضحك للحياة الانسانية • فى قصة « حياة فرنسيس ماكومبر القصيرة السعيدة » يهرب فرنسيس من أسد ، وهو شئ سيفعله أغلب الناس المعقولين اذا ما ووجهوا بأسد ، وتخونه زوجته فى الحال مع المدير الانجليزى لحملة قنص الحيوانات الكبيرة • وكما نعلم ، فان الزوجات الفضليات لا يعجبن بشئ فى الأزواج سوى قدرتهم على التعامل مع الأسود • لذا فنحن نستطيع أن نتعاطف مع الزوجة المسكينة فى مشكلتها • ولكن ماكومبر أصبح فجأة فى اليوم التالى رجلا ذا شجاعة نادرة حين ووجه بجاموسة • حين تدرك زوجته أن وظيفة كريسيدا انتهت ، وأنها لابد أن تكون فى المستقبل زوجة غففة ، تطلق الرصاص على رأسه • ومع هذا فان العنوان يدعنا مع تأكيد مريح بأن النصر ما يزال فى جانب ماكومبر ؛ لأنه بالرغم من نهايته

المؤلة فقد تعلم أخيرا الطريقة الوحيدة للاحتفاظ بزوجته خارج فراش الرجال الآخرين .

انك اذا قلت ان القيمة النفسية لهذه القصة قيمة طفولية فانك تضيع كلمات جيدة . وهى تساوى كمهزلة قصة « عشر ليال فى مشرب » ؛ أو أية قصة أخلاقية من العصر الفيكتورى يمكن أن نتذكرها . ومن الواضح أنها معالجة لمشكلة شخصية ليست لها أية مشروعية على الاطلاق بالنسبة للأغلبية العظمى من الرجال والنساء .

لعل الوقت مبكر جدا للوصول الى أية نتائج بالنسبة لانتاج همنجواى . والوقت مبكر بالتأكيد فى ذلك بالنسبة لشخص مثل ينتمى الى الجيل الذى أثر عليه همنجواى أعماق تأثير . فى بعض الحالات المتسامحة أجد نفسى أفكر فى المكان النظيف حسن الاضاءة على أنه نوع من المسرح ، الذى يظهر عليه أبطال وبطلات راسين ، متحررين من الاتصال بالأشياء العادية ، ومستمرين فى مناقشاتهم الثمينة لما اعتبره راسين أهم شيء . وبالنسبة لبقية الوقت أسائل نفسى فحسب هل تكنيك همنجواى الرائع هذا هو فى الحقيقة تكنيك يبحث عن موضوع ، أم أنه تكنيك يتفادى الموضوع بعناية ، ويبحث فى قلق طوال الوقت عن مكان نظيف حسن الاضاءة ، حيث يتجاهل فى راحة كل صعوبات الحياة الانسانية ؟

٩ ثمن الحرية

من أشد الأشياء إيلا ما فيما يتعلق بالقصة القصيرة ذلك
الحرص من جانب أحسن كتابها على الهروب منها . انها فن متوحد .
وهم أيضا متوحدون . ويبدو أنهم دائما يبحثون عن صحة ،
محاولين الهروب من الجماعة المغفورة التي نفخوا فيها الحياة بالنسبة
لنا . ولقد توقف جويس عن كتابة القصة القصيرة ، هكذا ببساطة .
ومشى د . ه . لورنس في طريق ، ومشى كوبارد ، الزعيم الآخر
للقصة القصيرة الانجليزية ، في طريق آخر . ولكنهم جميعا كانوا
يحاولون الهروب .

ومما لاشك فيه أنه كان لديهم جميعا الشيء الكثير مما يهرب
منه . وقد قمت فعلا بالتعليق على المشابه بين لورنس وكوبارد .
كان كلاهما من الطبقة العاملة الانجليزية ، ورفض كلاهما ذلك
بطريقة أبناء الطبقة العاملة الانجليزية . كان فقر كوبارد أشد
اسودادا من فقر لورنس ؛ حيث انه لم يحصل على أى قدر من التعليم
الى أن أصبح شابا ، ومع هذا التعليم حصل على فرصة الهرب التي
يتحجبها ؛ لقد أحب اكسفورد قادما جديدا اليها ، كما أحبها آرنولد .
ولكنه ذهب الى هناك موظفا كتابيا لا طالبا في الجامعة . ان الصفة

التي وصف بها ييتس « كيتس » من أن « وجهه وأنفه مضغوطان على واجهة زجاجية لكان حلوى » ، مع غلظها ، تصف كوبارد بالنسبة لي . لقد مر بطفولة قاسية وهو في التاسعة من عمره ، حيث عمل صبيًا عند خياط في وايت تشابل . وقد وصف ذلك في مجموعة من قصصه سمي نفسه فيها جونى فلاين ، وهو الاسم الذي عرف به في أخريات حياته بين عائلته وأصدقائه . توجد في هذه القصص نغمة رهيبة من الألم والرناء للنفس ، كما يتجلى ذلك في دعاء الطفل حين يقول : « يارب اجعله الليلة يعطيني بنسا ، بنسا فحسب ، اجعله يعطيني بنسا . من فضلك يارب . آمين » . ولم يستجب الدعاء ، وأظن أن فلاين لم يسامح لا الرب ، ولا الطيبة العليا في المجتمع الانجليزى مطلقا لهذا السبب . وأصبح دعاء الطفل فيما بعد دعاء الكاتب الناضج في قصة « النعيم » ، من أجل الأمن الشخصي ، والحرية الشخصية .

« الحقيقة لا بأس بها ، والأدب لا بأس به ، ولكنني أعيش على « البوريج » فحسب . إن المسألة ليست الحرمان نفسه ، ولكنها الأشياء التي يجعلك الحرمان تفعلها . انه يجعل الانسان يفعل أشياء من الواجب ألا يود فعلها . انه يجعله شجيحا . انه يجعله يجس بأنه شجيح . اننى أقول لك : انه اذا شعر بأنه شجيح ، وفكر على أنه شجيح ، فانه يكتب كتابة شجيحة . هذه هي المسألة » .

ليست هذه هي المسألة ، ولا أظن أن ذلك جعل كوبارد يكتب كتابة شجيحة على الإطلاق . هذا مع أننى مرة في حالة غضب من كتاب ردى له ، سميت اهتمامه بالمال « عقدة الدخول بدون عمل » . وعلى كل حال فلا أظن أن الانسان يستطيع أن يفهم انتاجه دون أن يأخذ ذلك في الاعتبار . وقد اشترك في الشيء الآخر ، الاهتمام بالحرية الشخصية ، مع الكثيرين من أبناء جيله ، الذين انحدروا من العصر الجورجى ، وعاشوا معيشتهم بصورة جزئية . كان كوبارد

جورجياً بنفس الطريقة التي كان بها روبرت فروست ، وادوارد توماس ، وادموند بلندن ، وعشرات آخرون من الذين كانوا جورجيين . وقد شاركهم ولوعهم بالحرية الشخصية ، الحرية من المسؤوليات ، والحرية من التقاليد وبخاصة التقاليد الجنسية ، والحرية من الواجب نحو الدولة والكنيسة ، وفوق كل شيء الحرية من طغيان المال . لقد كان ذلك رد فعل صحيحاً وضرورياً ، كما أن الإحساس بالمسؤولية الذي يكاد يكون متطرفاً في انتاج س . ب . سنوفي أيماناً هذه رد فعل صحيح وضروري .

كان قليل جداً من المال في تلك الأيام كافياً لكي يتفرغ الكاتب للعمل الجاد . كانت هناك مآتزال صحف أدبية يمكن أن تدفع جنيهاً عن المقالة النقدية ، وكان من الممكن أن يعيش الانسان الأعزب فترة لا بأس بها بجنيه . ولم يكن الكتاب الشعبان شديدي الولوع بالأرائب والدجاج البري ، على الرغم من المعجبين بها في الأزمنة الأخيرة . لكنه كانت توجد دائماً طواحين خالية ، أو عوامات في نهر التيمس ، وكان الانسان يستطيع أن يستأجر كوخا اليزابيثيا جميلاً (بدون ماء أو كهرباء) ببضعة جنيهات في السنة . وكان يتاح للانسان أحسن منظر ريفي في العالم في تلك القرى الانجليزية التي كانت قد ماتت منذ جيلين ، كما كانت تتاح له حرية شخصية تعتبر بديلاً كافياً للحياة في الحي اللاتيني . وقد استأجر كوبارد كوخا ، وعاش في الخيام ، وقام برحلات مشياً على الأقدام في أوروبا . لقد كان صاحب أسلوب صاف ، وكان من الممكن أن يكون ثروة من كتابة كتب الرحلات المحبوبة . فكتابا « السيد ليتفوت والجزيرة الحضرية » و « رومي » من الممكن أن يجعللا الرجل الإيرلندي يحن دائماً الى الوطن ، كما أن مجموعة قليلة من الكتاب أضفوا مثلما أضفى من الفخار على إيطاليا :

« القمر لامع ومكتمل ، لكن لم يكن يبدو أنه يضيء الخليج .
ليس للمياه تألق . كانت هناك فحسب حركة داكنة لجسم أرجواني .
وقد هددت كل الخنات الشرقية في جهة ليجورن بسحابة تشبه
عشرة آلاف جبل في الاتساع والارتفاع ، وكانت تشقق كل بضع
دقائق برعد لا يحدث صوتا . لكن « الفيالات » البيض على البحر
تألفت بلا مبالاة في ضوء القمر . وقد وقفت الأشجار اللطيفة ،
والزيتون ، والنخيل بلا حراك . وكنت تتعرف على المياه فحسب
بالزبد الأبيض يتبعثر حول الصخور . ومن محطة جائمة على طنب
أمكن ليمش أن يرى في الفناء تحته : كان هناك حبل للفسيل
مدود عبر الفناء ، وكان على الحبل سروال مقلوب معلق لكي يجف .
كم كانت الجيوب بيضاء ! وقد انعكس على الحائط ظل مصباح قديم
فارغ موضوع فوق باب ، انعكس واضحا وكثيفا على حائط قريب
بواسطة ضوء مصباح الشارع . كانت الساعة التاسعة والنصف ،
مع أن ساعة الميدان كانت تشير فحسب الى الرابعة الا ربعا . وبدت
المدينة خالية بدون حياة ، بدون صوت ، صامتة كالحجر ، حتى
تحرك القطار مرة أخرى . عندئذ بدأ السروال يهتز بعنف على الحبل
بفعل دفعة ريح مفاجئة ، وكان ظل المصباح على الحائط يتجوج
رائحا غاديا . »

في مجموعات القصص المبكرة ، وخاصة في « الكلب الأسود »
(١٩٢٣) وفي القصة الرائعة « ربابة السماك » (١٩٢٥) يخلق
الاحساس بالحرية الشخصية شعورا بالوطن وينظر اليه نظرة
جديدة تماما ، ويخلق حتى الشعور بأن القلب نفسه يعالج بطريقة
جديدة . وينظر معظم القصص أولا الى القصة القصيرة على أنها
تقليد يغريهم ، تقليد لشيكوف ، وتقليد لموباسان ، وتقليد لجويس
في أمريكا في هذه الأيام . وهم يخلقون تقليد خاصة بأنفسهم عندما
يتطور انتاجهم فحسب . وقد عرف كوبارد تشيكوف وموباسان في
فترة متأخرة ، ولكنه لم يستقر مطلقا على تقليد دون آخر ، أو لم

يستقر في الحقيقة على أى تقليد ، سوى حاجته الخاصة الى الإمساك
بتلابيب القارىء وجعله ينصت .

ومجاله من حيث القالب متفوق نتيجة لذلك . وأستطيع أن أقول
انه أعظم من أى مجال قصاص آخر . وهناك قصص ، مثل قصة
« حقل الخردل » يمكن أن تعتبر تدريبا على طريقة تشيكوف وهناك
قصص أخرى تشير الى موباسان ، وتتبقى قصص أخرى يبدو أنها
قصص شعبية مثل قصص هاردي . ويمكن أن تعتبر قصة « عند بشر
لابان » نسخة لثنية لروبرت فروشت ، بينما تعتبر قصة « السيدة
ليتنفوت في الجزيرة الخضراء » مجرد وصف خاطف لرحلة على
الاقدام في أيرلندا كان من الممكن أن تظهر في مجلة رحلات . توجد
فقرة في اعلان الناشر عن قصة « السيدة ذات العيون السود » ١٩٣٧
لا بد أن يكون قد كتبها كوبارد نفسه ، بفكاهتها التي لا تختمل ؛
لأنه يعرف بوضوح شديد وجهة نظره بالنسبة لفن القصص : « ظهرت
قصصه في كل الصحف والمجلات ، من الصحف الموجهة الى الطبقة
العليا ذات الحواجب التي تشبه الخنافسر ، الى تلك المواجهة الى أصحاب
الرهوس الصغيرة الوضيعة . كل هؤلاء سواء بالنسبة لهذا الكاتب » .
انه لمن السخرية أن مؤلف مثل هذه القصص لم يصبح مشهورا على
الاطلاق . غير أن هذه الجملة ، ككل الأحكام الصادقة عن أهداف
الكاتب ، لا توضح مجال كوبارد فحسب ، بل ونواحي قصوره
كذلك .

ويمكن للإنسان أن يتتبع شعوره بالجرية حتى على نحو أحسن
في تفضيله للكيف ، أو كما تعنى الكلمة بالنسبة للرسم ، في
تفضيله للهندسة . وكان هذا يعنى عمليا بالنسبة لكوبارد أنه كلما
دخل شخص مطعما أو عربة سكة حديدية فانه ينبغي أن يكون هناك
شخص أو شيء يلاحظه ، حتى وإن حول هذا الشخص عن اهتماماته
الخاصة ، فربما زار المستشفى حيث تحتضر جبيبته ، أو السجن

حيث ينظر ابنه الوحيد الاعداء ، ولكنه اذا كان لديه شيء من كوبارد فانه لا يستطيع أبدا أن يقاوم اهتماما مؤقتا برجل عجوز ذى ولم بالشراب . ذلك صحيح تماما ، وفى حدود تجربة كل انسان ، فبعض الضعف العصبى يسوقنا الى أشياء سارة غير مرتبطة بالموضوع حتى عندما نتوقع ما نعرف تماما أنه نهاية العالم بالنسبة لنا .

ويعنى هذا من الناحية الفنية أننا لكى نكتب قصة تشبه أحسن ما كتب كوبارد فعلينا أن نحمل معنا كراسه ، وندون تفاصيل كل لحظة اهتمام وسرور ، كينظر بيت ريفى من الخارج ، أو تأثيرات الضوء ، أو الاضطرابات التى تخلفها الشخصيات العابرة بلغتها الواقعية . ثم علينا أن ندخل هذه الملاحظات فى نسيج أية قصة يتصادف أن نكتبها ، وذلك لتتجه كل فقرة لتكون عملا فنيا كاملا مثل الفقرة التى اقتبسها من « مطاردة الأوزة المتوحشة » .

والأمر كما قال ويتمان وهو يلاحظ شجرة الكافور الحية فى لوزيانا : « أعرف أننى لم أكن لاسطيع أن أفعل ذلك » . لكننى أعتقد أن هذه هي الطريقة التى كتبت بها قصص كوبارد العظيمة المبكرة . فى هذه القصص يتحول سطح القصة دائما بحدة . لمحات المناظر الريفية ، واختطاف الحديث عن طريق التسمع ، وأسماء القرى والناس الغريبة ، ولافتات الدكاكين الدالة على الجهل ، وحتى الملاحظات المدونة فى دفتر الزوار فى الخانات الريفية . وأنا على يقين من أن كوبارد سجل بالفعل شيئا شبيها بملاحظات دفتر الزوار حيث « سجل الرضا البالغ من قسم الروافع فى سكة حديد لندن وكذا وكذا » ، وحيث شكر رجال شرطة بلاستور قائلا « ليس بالكرم الضئيل أن ترضى واحدا وثلاثين شرطيا . ونحن على يقين من أنه لا يوجد مكان معد أكثر راحة لتتزل فيه من « غامبل داون دك » . وأشعر شعورا مؤكدا أنه كان قد رأى أشياء مثل لافتة كنيسة مكتوب عليها « مور الذى يعقد الزواج ، هنا يتم التعميد » ، ومثل لافتة الحداد

المكتوب عليها « آخر غلاء للمطبخ » . انه ، كما تقول كلمات هاري الحلوة « كان رجلا اعتاد أن يلاحظ مثل هذه الأشياء » . وهذا يساعدنى حتى على تذكر قرية أيرلندية يعلن فيها الجزار المسيحي « كلوة » عن نفسه قائلا « محل كلوة للحوم » ، وهى مسألة كانت ستسعد كوبارد أسبوعا ، وكانت ستظهر حتما فى قصة من قصصه . ومن المؤكد أن الريف كذلك ، حين يرى فى لحظة حية مفاجئة كما يرى من ملاحظات فى دفتر رسام ، من اللحظات التى كان يلتقطها ويحفظ بها فى جملة أو اثنتين مثل : « انزعج بعضه من العصفور انزلق عبر المساء مع حركة السحابة المستمرة » ، أو مثل صورة الإغنام تساق الى الحوض : « كان صوت كل الأقدام الراكضة مثل الرخة العابرة » . وحين ضغطت فى بعضها كغليق جامد وهى تعدو لم يمكن تمييز أى شئ سوى أذان الإغنام السود ترقص كاللوج الداكن فى ظهر مندفع من اللبن » .

لكن على الرغم من أن كوبارد ربما اعتقد أنه كاتب كل أنواع المجلات ، وبكل طريقة ، كان هناك نوع واحد من القصص كتبه مرة كما لو كان فى قبضة ضغط داخلى ، وهى القصص التى يشكل موضوعها أسرار امرأة ما . ومن الواضح أن بعض التجارب الشخصية كانت مسئولة عن الطريقة التى عاد بها كوبارد الى الموضوع مرة بعد أخرى . وقد استعاد ، حتى فى قصصه الأخيرة الكثيرة الثرثرة كثيرا من تفوقه عندما كان يعالجها من جديد .

تحتوى المجموعة المبكرة المسماة « آدم وحواء واقصرصنى » (١٩٢١) على قصة « دسكى روث » ، وهى واحدة من أجمل وأكبر قصصه تميزا . وهى تصف رجلا يمشى كثيرا على رجلبيه ، وربما كان هو كوبارد نفسه ، يأتى الى خان فى كوتسولدر حيث يقابل ساقية جذابة ، وبعد بعض التردد توافق على أن تبحر الى حجرته فى ذلك المساء . لكنها عندما تأتى تجهش بالبكاء . وبدلا من أن يغازلها يقضى

الزجل المشاء الوقت مخففا عنها بعض أحزانها التي لم يعرفها مطلقا .
وعندما يبارح الخان في الصباح تمتحه ابتسامة مشعة ، وهذا يحيره
ايضا .

لو أن سومرست موم روى هذه القصة فان ابتسامة المرأة لم
تكن لتتركنا في شك مما يقصده . كانت ستعنى ما تعنيه الأغنية
القديمة :

ذلك الذى لا يفعل عندما يمكن أن يفعل

لايفعل عندما يريد أن يفعل .

لكن هذا بطبيعة الحال ليس ما يعنيه كوبارد على الإطلاق .
لقد كان مولعا أساسيا بأسرار النساء . أن هذا هو موضوع معظم
قصصه العظيمة . وأتصور أن الانسان من الممكن أن يتتبع أقوله
باقتصاره على القصص التي يرد فيها ذلك . يرد هذا في « ربابة
السمك » (١٩٢٩) ، التي ربما كانت ألطف كتب كوبارد ، في
أشكال عدة . فقصّة « فتاة اللوتركريس » ، وهي قصة رائعة
يضاهي في روعتها أحسن قصص تشيكوف ، تصف كيف أن ماري
ماكديويل تمر بقصة حب مع فرانك أوبدان ، وكيف تجده ، تدريجيا ،
باردا . ويولد لها طفل ويموت ، وذلك غير معروف لفرانك الذي
يخطط ليتزوج فتاة تدعى اليزابيث تملك بعض الثروة . « بدأ هذا
حسب تفكير ماري خيانة لطفلها . ذلك الجسم الصغير المدفون
تحت خلية النحل في الحديقة . ولا يغير من حالة الفتاة الملتهبة كون
فرانك لا يعلم . لقد كانت خيانة » .

ويوجد ، مرة أخرى ، الشعور العنيف فحسب : لأن ماري
احتفظت بميلاد الطفل سرا عن فرانك ، ولأنها تستطيع أن تلقى
الكبريت على اليزابيث ، وتشوه مظهرها الى الأبد .

وعندما توضع كلماتها في جمل يتكون من ذلك الكمال الكيفي في انتاج كوبارد ، في بضع تعبيرات محطمة تخدم في تمييز ماري عن كل امرأة عاطفية . نحن هنا نعيدون عن قلبير ، وموباسان ، وحسان العربية . وحتى علامات الترقيم تبدو مقصودة ، كما لو كان كوبارد قد اخترعها ليصف ثقل تنفس امرأة مطاردة في بيت ريفي انجليزي . « كان هو الذي جعلني أما . لكنه هو نفسه لم يكن رجلا على الاطلاق . استغل الفرصة . كانت دناءة . أحب المسيحية » . واذا لم يكن هذا من مجموعة جذاذات صحفية لكوبارد فانه ينبغي أن يكون كذلك ؛ اذ انه يحمل ربح التوثيق المطلق . ونهاية القصة موثقة بنفس الدرجة . يصل فرانك في وقت اطلاق سراح ماري من السجن قاصدا أن يلحق بها الضرر ، كما ألحقت الضرر باليزابيث . لكن علمه بأنه كان أبا يغيره كما يغير ماري . سرها لم يعد بعد سرها الخاص . وتزول كراهيتها لفرانك .

وموضوع قصة « المساوم » وهي قصة أكثر شهرة ، هو نفس الموضوع . والفتاة في هذه القصة . وهي تملك بعض الثروة الخاصة ، تحت المساوم ، ولكنها تخجل من أن تشير الى ذلك وتخفيه . لذا فانها ترغب أمها التي لا توافق عليه ، أن تقوم بدور الخاطبة . وينتهي المساوم ، وقد عرف عقلية المرأة العجوز التجارية ، الى أن ابنتها صفقة رديئة ، ويتزوج بدلا منها فتاة غبية لا تملك فلسا . تلمح في كلتا القصتين اهتمام كوبارد البالغ بالمال . لكنها لمحة فقط ؛ لأن المال يوضع في مكانه الملائم - كجزء من ضرورة الحياة . لكن المال الذي كان عرضيا فحسب في القصص الأخرى يتدخل في قصة « العشيق الصغيرة » ، وهي قصة فائنة ، مع الراط . فيما وصفته بالفعل على أنه « كيف » . تضيف القصة كيف أن امرأة طائشة ، مع زوج مخلص طويل التحمل ، تكشف أن خادماتها القبيحة تقرأ الرسائل التي تتسلمها من عشيقها . وبالتدريج نأخذ في احتقار العشيق ، واحتقار خيانتها التي كانت

جذابة بالنسبة اليها . هذا اذا كنت قد فهمت القصة فهما سليما .
 أساسا بسبب الغموض الذى يحيط بها . لكن فرائيسكا ليست
 غنية فحسب ، وانما يبدو انها تشارك كوبرارد فى سروره البالغ
 بالشئ الخارج عن الموضوع وغير المتوقع ، لدرجة أنه حتى القارئ
 الحريص يبدأ فى تسيان العدد الذى بدأ به . فبينما هى وجونريل
 الطائشة والفتاة المستقيمة يناقش معنى الحياة توضع حدود
 لحدسان فى حظيرة قريية ، ويناقش الحداد والحدوى الخيل بتوسيع
 مفرط :

« ماذا كنت تقول يا أركى ؟ »

وسأل الحدوى : أتقول ياتيد ؟ أتقول ؟ ماذا كنت أقول ؟

لا أستطيع أن أخبرك يا أركى . الرب الجبار وحده يمكن أن
 يفعل ذلك . لكنه كان شيئا متعلقا بذلك الحصان على ما أعتقد .

يوجد عند تلك النقطة اغراء قوى لدى القارئ لكى يسأل
 ماذا كان كوبرارد يقول . لكن الموقف الذى يعبر عن كوبرارد طبق
 الأصل هو ما فى « مطاردة الأوزة المتوحشة » التى اقتبست منها
 بالفعل الوصف الرائع للريفييرا الايطالية . فى هذه القصة يقرر
 مارتن بيميش ، وهو رجل له دخل موروث يبلغ ستمائة أو سبعمائة
 جنيه فى السنة (لاحظ الطريقة المغوية التى يلقي بها المبلغ القاء) ،
 أن يفصل عن زوجته فترة غير محدودة . كان هذا حلما لبيميش
 من سنوات عدة على ما يبدو ، وربما كان حلم أزواج آخرين كذلك .
 لكن بيميش منطوط : اذ يملك « ستمائة أو سبعمائة فى السنة »
 وما يتبع ذلك . ولم تنجح التجربة تماما . « وقد استفاد من المناسبة
 فائدة متواضعة مبهجة بنجاحاته ، كم كان ذلك سهلا ، ومسترجعا
 لكل ما أراد أن يسترجع . لأنه لم تكن لديه فكرة واضحة عن
 المكان الذى يذهب اليه ، الا أن يكون ذاهبا . ذاهبا . ذاهبا . »

لذلك انتهى به المطاف في المتحف البريطاني يدرس الآثار . وفي الوقت الذي كان قد تعب فيه هو من ذلك كانت زوجته قد ذهبت الى الريفييرا تدرس شيئا آخر مختلفا عن الآثار فيما يبدو . وهذا كثير جدا بالنسبة له . ويتبعها . وبعد بضعة أيام توافق على أن تعود معه ، ويقرر هو بنبل أن يتجاهل مسألة الرجل الآخر ، اذا كان هناك رجل آخر . لكنهما عندما يصلان الى ديجون يكشف اعتقاده في أنها اخترعت الرجل الآخر لتجعله يركع فحسب . وتركه زوجته كلية ، والى الابد .

انها قصة جميلة وصحيحة بالنسبة لمعظمنا . فغموض أثنى هو جوهر جمالها . حين تفتقد تصبح مغرية من جديد . وحين يعثر عليها تصبح مملة . ولكنها عندما ينتهك غموضها فتعرب تصبح مرة أخرى كل الجمال الذي في العالم . كل الجمال في العالم ، ومن أجل ستمائة أو سبعمائة جنيه حقيرة في السنة .

في قصة « حقل الخردل » (١٩٢٦) تبدو مشكلة انال أبعد حتى من أن يسيطر عليها . تصف القصة التي اختيرت عنوانا للمجموعة ، وهي واحدة من روائع كوبارد ، امرأتين ريفيتين فقيرتين تقع كلتاهما في حب حارس غابة صيد ماجن . وبعد سنوات ، عندما تعظم الحياة كليتهما تعلن كل واحدة منهما الحقيقة للأخرى . لكن هذا الاعلان لا يعنى بعد شيئا بالنسبة لهما . وتزفر احدهما قائلة في كلمات فيها حدة صراخ ماري ماكداول من على ظهر السفينة : « رب : المهد واللحد هما كل ما هنالك بالنسبة لنا » . لكن قصة « أوليف وكاميللا » تعالج الموضوع بطريقة مرضية أكثر من هذا بكثير . عاشت هاتان الفتاتان معا لسنوات ، قانعتين على ما يبدو بصحبة بعضهما البعض . حتى اذا ما بدت أوليف تشرب مع السستانى برزت الحقيقة ، وهي أنه خلال علاقتهما كلها كان الرجال الذي ظننتهم أوليف طلابها في الحقيقة عشاقا لكاميللا .

والفتاتان ، كمائلة يمشى فى « مطاردة الأوزة المتوحشة » فى ظروف مريحة . ويقال فى بدء القصة « كان لدى أوليف من المال ما تفعل به ما تحب - بتواضع ، على حين لاشئ لدى كاميللا سوى جدتها » . والجدة ، منفصلة عنها ، تموت بالاستسقاء « وتترك لها ثروة » . وأخشى أن أصعد هنا زفرة عميقة على تلك الثروة . انها أسوأ حتى من ثروة يمشى « ستمائة أو سبعمائة فى السنة » ، وتفصلها عوالم كاملة عن المال القليل الذى يغرى المساوم وفرانك أوبيدان . ويأتى الى الذهن بقوة متزايدة البيت القائل ان « وجهه وأنفه مضغوطان على واجهة زجاجية لكان حلوى » . ولعل القارىء يغتفر حتى وصفى غير المهذب له بأنه « عقدة الدخل بدون عمل » .

المعالجة هنا أكثر عفوية . انها قصة لطيفة . ولكن ينبغي أن أضع يدي على صفحة بعد صفحة جنح فيها جنون كوبارد بالكيف ، وذهب بالهندسة الى الجحيم . وأنا أعلم أنه سخر بها فى القصص المبكرة . ولكن الاستطرادات كانت مسلية لتبرير هذه السخرية بما فيه الكفاية . أما فى أوليف وكاميللا فقد وصلت السخرية حدا زائدا عن اللازم . تبدأ القصة بمناقشة لثلاث حار ، وتقص علينا قصة « طباخ فى ليمنجتون ابتلع زجاجا مسحوقا مع البوريج ، أرتالا ، وأرتالا ، ولم يؤثر فيه ذلك شيئا » . ثم تستمر مع منظر فى عزبة مسكة حديدية عندما تنفجر زجاجة من ماء الصودا وتبلل أوليف . وكان عليها أن تبذل ملابسها ، وتترك بطبيعة الحال . « الكورسيه » وراءها - استطراد غير حى يتطور الى نتيجة غير حنية .

« أعلنت كاميللا فى قوة أن الشابة الفرنسية التى كانت قد سافرت معها فى الصباح لابد أنها سرقت » .

وقالت أوليف : لماذا ؟

— حسسنا ، لماذا يسرق الناس الأشياء ؟ • كان هناك ربح
منطق صاف فى سؤال كامبلا ، ولكن أوليف كانت مستخفة •

وتعجبت : كورسيه !!

وقالت أوليف : أعرف رجلا أصم سرق مرة سماعة أذن •

لا أشك فى أن خريجا من خريجي الجامعة سيكتب يوما
ما رسالة عن كوبارد توضح أن فقدان كورسيه أوليف رمز لفقدان
عفتها الذى أوشك أن يقع • ولن تكون هناك صعوبة لديه فى تفسير
ابتلاع الطباخ للزجاج المجروش ، وسرقة الأصم لسماعة الأذن
ولكننى أجد نفسى باحنا على كل حال عن قلم رصاص ناعم جدا ،
لا لأننى ، علم الله ، أريد أن أمحو الشيء الذى يسرنى جدا فى كوبارد ،
الشيء الطارىء والاتفاقي ، الناس الشاذين فى حجرة الطعام عندما
يدخل البطل ، الضجة والشعور بالعالم الحقيقي الجميل فى الخارج
الذى يصف فيه القس نفسه على أنه « مور الذى يعقد الزواج » ،
ودكان تاجر الحدائد على أنه « آخر غلاء للمطبخ » • ولكن لأن كل
الشخصيات مبهمة ومستبدل بها كوبارد نفسه ، ولأن الاجساس
الرائع بالحرية ، الذى نغذ حيننا فى كتلة ضرورات الحياة القائمة
وخمرها ، بدأ يخرج عن نطاق السيطرة ، وبدأ الخبز اليومي
الضروري تهب ريحه فى فطير مجنح رقيق • وحين تكون دائما
مستريجا مع منطق الظروف ، ومع قوة الأشياء التى يخبرنا الشاعر
الأسباني أنها يمكن أن تفعل أكثر مما يفعل هرقل نفسه ، حين
تكون كذلك فانت رومانتيكى متعمق ، وأكثر من هذا ، رومانتيكى
صاحب دخل مستقل • أوليف وكامبلا فثانان رائعتان ، لكننى أتمنى
أن يصفى عليهما انسان بعض الثقل • انهما محتاجتان احتياجا
شديدا الى وظيفة فى مكتب تجعلهما هادئتين فيما بين التاسعة
صباحا والخامسة بعد الظهر • التاسعة والخامسة بالنسبة للنسوة

غير المتزوجات ، والسابعة والثانية عشرة ، تتخللها اجازة ، بالنسبة
للأخريات . هذه الساعات ، التي لابد أن تعطىها النسوة لضرورات
الحياة ، هي الوقت الذي يود الانسان أن يملأه في قصص كثيرة
لطيفة عند كوبارد .

خذ مثلاً قصة « باب خروج الطوارئ » (١٩٣٥) . هي
قصة فتاة غنية (طبيعية) ، تجد نفسها حاملاً من رجل ايطالى
لا تتجذب اليه (طبعاً) ، فتهاجر الى كندا (واي مكان أحسن ؟)
وتتخذ مسكناً مع ضابط حربي اسمه ماكناير ولا تتزوجه (لماذا
تتزوجه) ؟ . وتقول : « لقد كانت لنا نية لأن نفعل ذلك في بعض
الأحيان ، ولكننا أخذنا نؤجله ونؤجله حتى بدا في النهاية أن
المسألة لا تستحق . ومنذ عام أو نحوه افترقنا ، الى النهاية (هكذا
فحسب) . وعادت اليزابيث الى إنجلترا مع ابنها البالغ من العمر
عشر سنوات ، وأقامت في بيت أمها وعمتها ، اللتين اعتقدتا أنها
متزوجة من ماكناير . ووقعت في حب رسام اسمه فيكارى فاينز
يعيش في كوخ ، لعله ليس بعيد من الكوخ الذى عاش فيه كوبارد
المتحور . وقبل أن يمكن لاليزابيث أن تتزوج من فيكارى لابد ،
ومعذرة ، أن تتخلص من الزوج الذى ليس زوجها . ولكن ابنها في
النهاية يكره فكرة زواجها مرة أخرى الى درجة تحس معها أنه من
المحتمل أن تعود الى ماكناير الذى يفترض أنه ميت ، والذي أتى
الى إنجلترا ليبحث عنها .

واضح أن كوبارد منجذب الى المرأة ومعجب بالحرية الكاملة
في سلوكها ، ومعجب حتى بضيقها عندما يبدو فيكارى فاينز خجلاً
من دخول حجرة نومها . لكنه يبدو أنه لم يخطر له مطلقاً أن ما هو
معجب به حقاً ، من وجهة نظر القارئ المتشكك ، هو الدخول الكبير
جداً ، أو أن القارئ ربما سأل نفسه كيف كانت ستسلك اليزابيث
لو أن دخلها كان نصف ما كان عليه ، أو حتى كيف كانت ستسلك

لو أنها فحسب كانت ستنحمل مسئولية كسب عيشها ، أو ، وهذا
افتراض متطرف ، كيف كانت ستسلك لو كان عليها أن تساعد
أبا مفعدا ؟ . ان الحرية وضرورات الحياة ، وهما القطبان اللذان
يجب أن نعيش بينهما نحن معشر الفنانين ، يقتربان جدا من القطبين
القديمين الغنى والفقر اللذين نعرفهما في رومانس العصر الفيكتوري .
أن يكون بينهما رابط هذا شيء لا ينكره عاقل ، أما أن يكونا متحدين
فتلك فكرة ترفضها التجربة ، يبدأ الانسان بمبلغ من المال موازنا
السلوك بالمال ، ويوصل الى نتائج من مثل : يستطيع الانسان
بخمسمائة جنيه أن يكون له طفل غير شرعى ، ويستطيع بألف جنيه
أن يكون عاشقا في الريفييرا ، وبألف وخمسمائة جنيه زوجات
متعددات ، وبألفين خالصين زوجات متعددات ، وقصة حب مع هندية
أمريكية .

يا لله ! يا لها من فرصة ذهبية .

كانت لضعفنا وقاء من ذئاب تقدم الغمر

كان سكاوين بلنت على حق : لكن الذئاب : في القصيدة على
الأقل : ذئاب حقيقية ، وليست « عينات » غالية على شكل حيوانات
متوحشة بحجم الحيوانات الحية من دكان دمي : ومن أجل كل
ثروته ، وكل قصص حبه ، وضع بلنت نفسه في سجن أيرلندى
حقيقى .

هذه هي إحدى مشكلات الأدب في فترة ما بعد الحرب الأولى .
وهي مشكلة خاصة بكوبارد ، مع أنها تصبح واضحة فحسب عندما
لا يكون قادرا على أن ينفث فيها كل عبقريته . وعند هذه النقطة
أبدأ متسائلا عما إذا كان الموضوع المفضل لدى كوبارد ليس مناسبا
أكثر ما يكون للملهاة ، أو حتى للمهزلة ؟ وما إذا كان نوع الحرية
الشخصية الذى يهفو اليه حرية حقيقية على الإطلاق ، وليس مجرد

قال جديدي من الجبري الطبيعي القديم الذي يضع أنف الانسان على حجر المسن ، ولا يعترف أبدا بإمكان رفعها مرة أخرى . وبما أن كويارد ، مثل لورنس ، رجل الشعب فقد عرف حجر المسن . وعندما يصف أهل طبقة ، من أمثال فرانك أو بيدان والمساوم ، كلا يحلم بفتاة لطيفة وبعض المال ، تعطيه الحرية الشخصية التي حققها هو نفسه ادراكا جديدا لامكانيات حياتهم . ولكنه عندما يحول ذلك الى ناس من الطبقات الغنية فان ذلك يتجه الى أن يصبح رومانتيكية المال والجاه . ولم يكن هذا حقيقة بالنسبة للورنس ؛ فقد كان الرجل رومانتيكيا مستعبرا على أي حال . وأجد نفسي أقرأ القصص الأخيرة له التي يصور فيها نفسه كرجل عطوف ، أو حارس غابسة صيد ، أو واحد من « النور » أو حسان فعل ، أو نور الشمس جاء الى الأرض لينقذ النسوة الغنيات من خيبة الأمل الجنسية ، أجد نفسي أقرأها كما أقرأ القصص الخرافية ، والاساطير ، والنثر الشعري . قد تكون أي شيء على ظهر الأرض الا أن تكون تمثيل الحياة والمصير الإنسانيين . لكن التفكير في كويارد على أنه رب أو حارس غابسة صيد يجعلني أضحك فحسب . وأتصوره جالسا على سور ، بعد أن قدمني الى فتاة لطيفة كان لها قصة حب بائسة مع شاعر محدث ، وأسمعه يقول مشيرا الى مناقشة سابقة لنا « وتظن أنني لست منصفًا للشعر الحديث » .

في هذه التطورات تصبح أعظم محاسن كويارد ، بحق ، أخطاء . او تستمر فكرته القريبة عن أسرار المرأة ، وغموضها ، والأشياء التي تغري الرجال ، ولكن الغموض يبدو متطلبا تدريجيا لسبب أكبر وأكبر . ليساعده على الأسلوب الذي اعتاد عليه ، حتى لتصبح أغنى ربات البيوت وأكثرهن عامية أكثرهن جاذبية . ويصبح الكيف ، وهو هنا حشر القصة بتفاصيل رائعة لكنها غير متصلة كثيرا بالموضوع ، أشد ازعاجا ، ويبدو كويارد كأنه لا يقدم رقصة خلية ، وانما ينغمس في شيء من الاستبداد العصبي . ان

الحرية وضرورات الحياة ليستا فكرتين مجردتين ، ولكنهما قطبان مختلفان للحالة الانسانية • والتركيز الشديد على واحدة يمكن أن ينتج فحسب شكلا غير انساني في الأخرى •

وسأدهش لو لم تنتج الحياة في الدول الشيوعية ، التي انجذب اليها كوبارد انجذابا شديدا ، نوعا جديدا من الشذوذ الشخصى ، نوعا من السلوك الغريب الذى يصور بطريقة كاريكاتيرية مجرد سلوك الرجال والنساء فى بعض البلاد التى هم فيها أحرار ، نظريا على الأقل •

١٠ رومانتيكية العنف

أولست همنجواي واسحاق بابل أعظم قصاصي الحرب العالمية الأولى . وربما كان في ربط بابل بالحرب الأوروبية ، مع أن ارتباطاته أساسا كانت بالحرب الأهلية الروسية ، قليل من عدم الدقة ، ولكن الحربين والرجل ينتميان معا بوضوح الى شيء واحد . وللرجلين معا ما يمكن فحسب أن أسميه برومانتيكية العنف . وذلك واضح عند همنجواي بما فيه الكفاية . ولم يحدث أبدا أن أخطأ فاحتفل « بالرحمة والعطف والسلام والحب » . والفضيلة الوحيدة التي يجعلها هي الشجاعة العضوية . وحين نقرأ الملاحم النثرية الأيرلندية والاسكتلندية لابد أن نكون على استعداد لتبجيل الشجاعة العضوية أيضا ، فهي مثل الصبر والعمل حالة ضرورية للوجود . ولكن مجتمعنا قد حددنا الى القدر الذي نتجه فيه الى التسليم بها لرجال الشرطة والملاحين . ولا توجد حتى في وقت الحرب بين الجنود جميا خاصة بالنسبة للمحارب الفائق الشجاعة . انه ليس أكثر من شخص من المحتمل جدا أن يسبب لزملائه بعض الصعوبات .

هكذا هو ما أسميه بالرومانتيكية . وبابل يشترك فيها مع همنجواي . يستطيع الانسان فحسب أن يفترض أن الرومانتيكية

تذهب عندهما الى ابعاد أعمق من مجرد وجود نفسيهما بالصدفة
شجاعين أو في حالة خجل في الحرب الحديثة ، وان ذلك يضرب
حتما بجذوره في تجارب المعاناة في الطفولة أو المراهقة . والانسان
الذى اكتسب سمعة الجبن في الطفولة ، وأثبت شجاعة خاصة في
أخريات الحياة يكون ميالا بالطبيعة الى اعطاء أهمية لذلك أكثر
مما يفعل بقيتنا .

ونحن لا نعرف ماذا كانت تجربة همنجواي ، لكن من السهل
بما فيه الكفاية أن نتخيل أن بابل لابد وأن يكون قد ارتبط بالمعاناة
والاهانة كأي طفل يهودي عبقري في مجتمع نصف بربري مدتنا
لغته بالكلمة التي تستعملها للتعبير عن القسوة مع اليهود : ولو أن
اسحاق بابل لم يتخيل نفسه كثيرا على أنه الثائر حامل البندقية
لكان ضيقا غريبا . ومع ذلك فهذا الخيال يتناقض مع شيء عميق
جدا في الشخصية اليهودية وهو الانجاس الغريزي بأن المساك
ممتاز والسلطة حسنة ولكن الكتب تفوقها من بعض النواحي . وهذا
تقليد يفضل الفكر على الشيء والكلمة على الفعل .

وهذا هو السبب في أن اليهودي عندما يفجر يفجر بشكل
كامل ؛ لأنه تجتمع فيه شخصية مزدوجة للمجرم والخائن . وتستمد
رومانتيكية العنف عند بابل حداثتها من الصراع الموجود في نفسه بين
المثقف اليهودي ورئيس الادارة السوفيتي . وقد استطاع أن يعيش
مع هذا الصراع عن طريق جعل العنف رومانتيكيا .

من أشهر أعمال بابل « الفرسان الحمر » (١٩٢٦) ، وهي
مجموعة قصص أثرت في تأثيرا عميقا جدا عندما ظهرت في اللغة
الانجليزية . وهي ليست أكثر أعماله دلالة عليه ، كما انني لا أقول
انها أحسن أعماله ، و « حكايات الاوديسا » التي ظهرت سنة ١٩٢٤
أكثر دلالة منها على جوهر بابل . وأكثر من هذا وذاك القصص

المتفرقة التي كتبها قبل أن يقتله أتباع ستالين في مفتتح الحرب العالمية الثانية .

ويوجد في قصصه المبكر بالفعل شيء من الطريقة الشكلية العالمية الموجودة في القصص المتأخر والتي تشبه طريقة همنجواي شيئا كبيرا . وبما أن أحدهما لا يمكن أن يكون قد تأثر بالآخر فلا بد أن نتبع أسلوب كل منهما في منبع مشترك هو فلوير قطعاً . ونحن نأخذ في الجسبان تأثير فلوير على القصة القصيرة الحديثة لا يكون كثيراً أن نقول أنه ينبغي أن يعد حقا بين القصص . والصلة غير العادية التي أرساها بين الموضوع والأسلوب تكاد تكون غير ممكنة في الرواية ، ولكننا نرى في القصة القصيرة مرة بعد مرة كيف تخدم في تحديد القلب ، وإرساء البداية والنهاية ، وإذا كان الحدة التي هي ضرورية جدا في القصة ولكنها محروجة تماما في الرواية حيث ينبغي أن يكون لكل شيء سمة ، من أسلوب الحياة العادية .

نرى في قصص بابل المبكرة الحاجة الشخصية التي أملت هذه القصص على نحو أكثر وضوحاً . ونرى مع ذلك عنصراً خفياً من التزييف علينا أن نصحبه ، اللهم إلا إذا كنا على استعداد للوقوع في نفس الخطأ الذي وقع فيه ليونيل تريلنج في مقدمته اللطيفة لهذه القصص بعد أن اقتبس السيد تريلنج عبارة هازلت القائلة بأننا « نميل بالطبيعة إلى تصوير ما هو قوى وفخور ووحشي » أجاب قائلاً « أننا بالاحرى نميل إلى تصوير ما هو حقيقي » . ولا أميل ميلاً شديداً ، خارج نطاق الملحمة النثرية ، إلى ما هو قوى وفخور ووحشي ، ولكنني إذا كنت أعتمد في فكري عن الحقيقة على قطاع الطرق في الاوديسا عند بابل فأنا اذن في ورطة سيئة حقا .

وقطاع الطرق عند بابل أقل شيئا بالحقيقة كثيراً من قطاع طرق تشيكاغو عند همنجواي ؛ لأن الآخرين شوهوا في مرحلة ثالثة على الأقل من خلال وسيلة هي الأفلام أو المجلات « البوليسية

الحقيقية » (كارداز وطفل بروكلين ذو الوجه الأصفر والصوت الناعم الذى قتل ببطء ، وبحب ، بطعنات سكين متقنة السرعة) . هذا بينما قطاع الطرق عند بابل لم يوجدوا مطلقا خارج الخيال الجامع لصبى يهودى رقيق منقف طورد فى الشوارع مثل كلب عجوز ، وكان ذهنه مليئا بقراضنة زاهى الألوان . خذ مثلا زواج أخت قاطع الطرق المصور بطريقة فلوير الزاهية فى « سالامبو » :

« أدى كل شيء بالغ النبل من بضائعنا المهربة ، كل شيء اشتهرت به الأرض من جانب الى آخر ، أدى وظيفته المدهشة المتقطعة فى تلك الليلة ذات النجوم العميقة الزرقة . وأدافت العصور المجلوبة من تلك الأماكن المعدات ، وجعلت الأرجل تضعف فى لذة ، ودوخت الأذهان ، وحركت تجشؤات فرقت جبهة كاصوات النقر تدعو الى المعركة . وقد حمل الطباخ الزنجى ، الذى قد قدم قبل ذلك بثلاثة أيام ، دون أن يرى فى الجمارك ، جرارا يجر من الخمر الجمائكى ، وخمرا رقيقا من ماديرا ، وسجائر من مزارع بربونيت مورجان ، وبرتقالا من ضواحي اورشليم وهنا أبدى أصدقاء الملك ماذا يعنى الدم الأزرق ، وماذا تعنى فروسية حى مولدافانكا التى لم تكن قد انتهت بعد . وطرحوا على الصوانى الفضية بحركات اليد الرصينة التى لا توصف عملات ذهبية ، وخواتم ، وحبات يا قوت منظومة » .

وأقول جادا : هل هذا هو ما يسميه السيد تريلنج « حقيقى » ؟ « بحركات اليد الرصينة التى لا توصف » ؟ . ان قطاع الطرق هؤلاء مأخوذون مباشرة من أوبرا المتسول ! انظر كيف يكتب بينى كريك قاطع الطريق الى الرجل التعس الذى يطلب منه مالا ليحميه :

« الى السامى المقام روفين ابن جوزيف ! كن غطوفا وضع يوم السبت تحت الميزاب . . الخ . . واذا رفضت كما رفضت آخر مرة فاعلم ان خيبة أمل كبرى تنتظرك فى حياتك الخاصة » . مع

الاحترامات من البنترزيون كريك الذي تعرفه » . هل يعتقد أي إنسان ان مجلة جادة مثل مجلة «المخبر الحقيقي» يمكن أن تطبع حتى مثل هذه المادة على انها «حقيقية» ؟ على أنه يوجد أدل من هذا بكثير . عندما يقتل أحد أفراد عصابة بنى موظفا يهوديا بريئا أثناء قطع الطريق في بنى لا يدفن الضحية على طريقة قطاع طرق هوليوود فحسب ولكنه يدفن القتال بجواره في موكب على نفس المستوى من الفخامة ، ثم يلقي خطابا سينازيا فوق القبرين .

« هناك أناس يعرفون كيف يشربون الفودكا ، وهناك أناس لا يعرفون كيف يشربون الفودكا ولكنهم يشربونها على كل حال . والمجموعة الأولى ، كما ترون ، تحصل على كفايتها من الفرح والحزن والمجموعة الثانية تتألم لكل هؤلاء الذين يشربون الفودكا دون أن يعرفوا كيف . لذا سيداتي أنساتي سادتي ، بعد أن صلينا على جوزيفنا المسكين أطلب اليكم أن تشيعوا شخصا غير معروف لديكم الى مقبره الأخير ولكنه ميت فعلا . هذا الشخص هو سافلي بيسيسن » .

والآن فان أي قارئ لهذه القطعة ربما التمس له عذرا لاعتقاده أن المؤلف الأصلي هو دامون راينون . لكن دامون راينون أيضا ربما كان واقعيًا ؟ . وينبغي أن انعت هذا بأنه طرف يهودي في أحسن حالاته ، وانعت ايكى بابل بأنه كذاب ذو عبقرية ضخمة . لكن أرجوكم سيداتي أنساتي سادتي لا تدعوا مصطلحاتنا تختلط . مهما تكن هذه فاتها ليست واقعية . وهذا بالطبع ليس كل شيء بالنسبة « لحكايات الوديسا » فهناك قصص السلب الجماعي لسنة ١٩٠٥ . ومع أنني أشعر شعورا أكيدا أن بابل ، وهو الرومانتيكي ، قد لعب بها فاتها قريبة جدا مما نعرف جميعا عن حقيقة التفرقة العنصرية للدرجة أنها لا تؤثر في

والذى يعينى من هذه القصص شيء أكثر أهمية من مجرد تسميتها رومانتيكية أو واقعية . انه حقيقة شخصية المؤلف . ففيها توجد شخصيتان : شخصية اليهودى المثقف وشخصية الضابط السوفيتى . وبينما يقول أحدهما شيئا يقول الآخر عكسه غالبا . ولست متأكدا على الاطلاق أيهما الذى أتعامل معه ، هل هو أيك بابل أم الرفيق بابل ؟ . ان قصة « نهاية القديس هيباتئوس » قصة طبق الأصل لروسيا بعد الثورة وكذلك قصة « كنت على ثقة أكثر من اللازم يا كابتن » ، وكذلك ، وتكاد تكون الى درجة الكاريكاتيرية ، قصة « الخط والنون » وهى مقابلة بين المثال الغامض كيريسكى وبين سيد التعبير الدقيق والمسدس ليوترتسكى . اننى لا أختلف مع الفكرة ، اذا كانت هناك فكرة ، ولا مع التعبير . اننى أتساءل فحسب عن درجة الأهمية التى ينبغى أن أعلقها على ذلك . هل هذا تعبير عن وجهة نظر فى الحياة الانسانية أو أنها فقط حالة كالتى تعترينا جميعا فى بعض الأحيان ؟ اننى مبلبل الذهن .

ولست مبلبل الذهن فحسب ولكنى منزع أيضا من قصة « مع الرجل العجوز ماخو » . فى هذه القصة يغتصب ستة من الجنود الروسين فتاة يهودية بالتتابع . وكان من الممكن أن يغتصبها سابع لولا أن الاغتصاب كان قد نظم بحسب علو الرتبة . وأدرك ايكين ، السابع فى الترتيب ، أن الذى يغتصبها قبله بطل شجاع معروف بأنه مريض بمرض تناسلى . لذلك ، وحتى لا يلتقط المرضى بفضل الانشغال بالتفكير فى ظلم لحقه ، ويأخذ فى شرحه للفتاة المسكينه التى انهكت وأعداها رفاقه .

عند هذه النقطة أريد أن أكون سوقيا فعلا . أن أتناول كرامتى وقلتى فى غضب وأسأل ما هدفك ، يارفيق بابل ، ما هدفك ؟ هل تهدف الى أن هذه حادثة تراجيدية بسيطة ولا يمكن تفاديها ولا بد أن تحدث مع أبطال الثورة ، أم أنتى المبح تلميعا الى أن الشئ

كما في بعض الجيوش الرأسمالية ، هو خير منا تقابل به هذه الحالة ؟ • هل أتحدث في بعض الجيوش الى الرفيق بابل أم الى أليك بابل ؟ ان بابل ، مثل همنجواي ، خشن بطريقة يهنية الى حد أنه يجعلني في شك من سؤال بسيط تماما هو : هل ينبغي أن اعتبره كاتباً حقيقياً أم مجنوناً خطراً ؟

من الممكن أن يكون هذا بالطبع مجرد اخفاق في التكنيك ، ولكنه يرد مرة بعد مرة • فالإنسان الذي اعتبره عبقرياً يكتب قصص « كارل يانكل » و « في البدروم » • لكن يظهر أنه في قصة « السفينة البخارية كلاو - ويت » يبدو أنه يتوقع مني أن أعجب بسلوك الرفيق ماكييف الذي أعدم في بطة ملاح القارب السكير الذي كان هو كولا اليه احضار القمح الذي يحتاج اليه قطاع موسكوف بشدة • ويعطيني هذا نفس المتعة البالغة التي أجربها عندما يصف الرفيق شو بحماس كيف أن الرفيق لينين طبق الحضور في المواعيد بالضبط على نظار المحطات بقتل المتأخرين في الحال • وقد عانيت من نظار المحطات على عكس الرفاق شو ولينين ، وأظن أنني أعرف ما يمكن أن يحدث في وقت الحرب نتيجة للمواصلات الرديئة • ولكنني مازلت أشعر بأن هناك طرقاً أخرى لضبط مواعيد القطارات أحسن من قتل نظار المحطات • والحق أنه لولا أن نظام السكة الحديدية الروسية أجود بكثير من نظام السكك الحديدية الأوروبية لأصبح قتل نظار المحطات عديم التأثير تماماً مثل جلد الساحرات الذي فعله أحد شخصيات ترجنيق عندما أبت عربته الضخمة أن تدور • انه ليس شيئاً شريراً فحسب • انه شيء غبي كذلك •

وما يتضح من هذه القصص الذكية هو انطباع عن طفل يهودي ميلبل الذهن وجذاب وغير عادي • وأنا أكثر رضا عن القصص المتأخرة التي هي صراحة أكثر يهودية بكثير ، مثل القصة التي تصف كيف يصادر الشيوعيون نعشاً يوفر للسكان « بيت

للمعجائز» بجوار المقبرة كسبا مريحا • لكننى ، مرة أخرى ، لا أفكر فى تشيكوف أو موياسان وانبا فى دامون رانيون عندما أقرأ خطاب حارسى المقبرة يريدهون للمعجائز الذين فقدوا وسيلتهم الوحيدة لكسب العيش :

« هناك أناس يعيشون عيشة أسوأ منكم • وهناك آلاف فوق آلاف يعيشون عيشة أسوأ من الناس الذين يعيشون أسوأ منكم • انك تزرع الكدر يا أرى ليب وستجنى الثمر غازات فى بطنك • انكم ستكونون جميعا رجلا ميتين اذا تخليت عنكم • وستموتون اذا ذهبت فى طريقى وذهبت فى طريقكم • ستموت يا أرى ليب • • • وأنت يا ميناراندلس • لكن أخبرونى قبل أن تموتوا لأننى مهتم بالجواب : ألدنا بالصدفة قوة سوفييتية أم ليس لدينا ؟ اذا لم يكن لدينا ، وكنت على خطأ ، أذن فخذونى الى السيد بيرزون فى ركن دى ريباس ويكاتبر ننسكايأ حيث عملت صانع صدار طيلة حياتى • »

هذا ليس « قوة وفخار ووحشية » أو أى شئ من هذا القبيل • انه مزاح يهودى خالص • ويتمتع بابل بقدرته الخاصة ككذاب عبقرى • ويتبغى على الانسان أن يتذكر هذا حين يقترب من مجموعة قصص مثل مجموعة « الفرسان الحمر » • والسيد تريلنج لايزيد على أن يهز كتفيه أمام احتجاجات الجنرال بودينى الذى اعتبر ذلك • على حق أو على غير حق ، طعننا فى جنوده • ولا أقول بأن الفطائع لا تحدث (فقد شاهدت واحدة أو اثنتين) ، ولا أجادل فى أن الأحوال لم تكن أكثر سوءا بكثير فى بلاد لم أرها مثل بولنده وفلسطين • وما أقوله هو أنه عندما يصف يهودى ذو خيال عنيف مناظر العنف فيبغى أن يسأل الانسان نفسه هل هو يصف مازأى أو ما ظن أنه كان ينبغي أن يرى • وأنا متأكد من أن بابل لم ير على الإطلاق بعض الأشياء التى وصفها • وتجاربى مع الجزويت واليهود

تجارب مرضية على نحو ما ، ولكنني كقارئ لقصص مثيرة أدرك أن تجربتي ليست شيئا يعتمد عليه لأن كل الجزويت في القصص المثيرة دسائسون ولهم قصص حب مع نساء المجتمع الشريرات ، وكل اليهود أناس يشربون دماء أطفال النصارى • وبابل تجربة جديدة بالنسبة لى ، ففيه أجد وصفا للجزويت كتبه يهودى :

« نأت الأضرار المصنوعة من العظم تحت أصابعنا ، وانزلت الايقونات الى الوسط وانفتحت الى الخارج كاشفة عن منارات تحت الأرض وعن مغارات متعفنة • كان المعبد معبدا قديما ومثلثا بالأسرار • وقد رقدت في حيطانه الضخمة طرقات مخفية وكوى وأبواب تتحرك جانبا دون صوت • يا قسيس يا أحمق ! أتعلق صدارى أتباعك فوق مسامير على صليب المسيح ! وفي قدس الأقداس وجدنا صندوقا فيه قطع ذهبية ، وحقيبة من جلد مراكشى فيها أوراق مالية ، وحقائب تجار مجوهرات باريبيين ممثلة بخواتم من البلاتين » •

اننى أتمنى أن يكتب بعض الجزويت شيئا مماثلا عن معابد اليهود • وأعرف قسيسا يقوم بعرض جيد جدا فى خملة تشهيره الشهرية المنتظمة لكنه ليس من الجزويت ، ولمست لديه ربح السرور الأحمق التى يستعملها بابل • لكن هل من الضرورى أن نكون ساخرين حتى بالنسبة لهذا النوع من الأشياء هل يمكن أن يكون هناك قارئ تبلغ به الصراحة جدا لا يتساءل فيه عما إذا كانت الكنائس الجزويتية عند بابل أتت من تجربته أو من خياله ؟

لكننا اذا اتفقنا ، أنا والقارئ ، على مصدر الكنائس فماذا نقول عن الجو العائلى الروسى كما بدا ليهودى أوديسا ؟ • يقبض الأب ، الذى تحول الى خائن وانضم الى جيش الجنرال دينيكن ، يقبض على فصيلة شيوعية فيها ولداه :

« وأخذونا جميعاً سجناء لهذا السبب ، ووقعت عين أبى على
أخى تيودور وبدأ يسبه قائلا : « متوحش ، وغير أحمر ، ابن عاهر : »
وقائلا كل أنواع الأشياء الأخرى . ومضى يسبه حتى نزل الظلام ،
وبعث تيودور .

نحن نعلم جميعاً أنه كثيراً ما يقف الأب ضد الابن والأخ ضد
الأخ في الحرب الأهلية . وما من شك في أنه قد يقتل أحدهما الآخر
في بعض الأحيان (وقد عرفت بالفعل عندما كنت سجيناً أباً له ابن
من الحراس . وعندما كان الأب يخرج ليمشى كان الابن يمشى
بجانبيه خارج الأسلاك ويتمتم : أبى ، أمى تقول لك كيف حالك ؟
ويجيب الأب بمرارة : « اذهب عنى يا ابن البغى ! »)

لقد أصيبت بعدد الزوجات الملائي ضربهن أزواجهن حتى الموت في
كتابات ماكسيم جوركى ، ولكننى ما زلت أقول بأن هذا التصوير
للحب الأبوى كان فريداً ، حتى ولو لم يوجد بتصوير الحب البنوى
الذى تلا ذلك : لأن سيمون أخوا تيودور يقبض على الأب في الوقت
المناسب :

« لكن سيمون قبض على الأب ، وهذا حسن . وبدأ يجلده .
وقد صف كل الرجال المخاربين في الفناء كما تقضى تقاليد الجيش .
ثم سكب سيمون الماء على ذقن الأب وسأله :
« هل أنت على ما يرام في يدي يا أبى ؟
وقال الأب : لا ، لست على ما يرام .

ثم قال سيمون : وتيو ، هل كان على ما يرام في يديك عندما
قتلته ؟

وقال الأب : لا ، لقد كانت ظروف تيو عسيرة .

ثم سأل سيمون الأب : وهل ظننت يا أبى أن الظروف ستكون
عسيرة بالنسبة لك ؟

وقال الأب : لا ، لم أظن أن الظروف ستكون عسيرة بالنسبة لي .
ثم تحول سيمون إلينا جميعا وقال : والذي أظنه أنا هو أنني
لو وقعت في قبضة صبيانة فسأقطع أربا . . . والآن سنجهد عليك
يا أبى . . .

ولا أظن أننا ينبغي أن نلوم الجنرال بوديني كثيرا إذا كان
هناك نقص في التمرس الفني ؛ لأنه لم يعد أن ذلك حسنة بالنسبة
للجيش . . . وأعرف ضباطا كثيرين إيرلنديين وإنجليزا وأمريكانا
كانوا يشعرون نفس الشعور . . . ولم أقتبس هذا لأكبر من عنصر
التزييف عند بابل . . . فربما رأى أشياء تحجز الخيال أكثر مما رأى
معظمنا . . . وعلى كل فقد كان يعالج مشكلة عاطفية لا يمكن أن يحكم
عليها بالمستويات الجرفية للجنرال بوديني والسيد تريلنج . . .
ونستطيع أن نقدر هذه المشكلة في القصة التي تحكى كيف أن
القصاص أغضب رفاقه حيث زكب في المعركة بمبتدئين غير مجهزين
حتى يتأكد من أن دم شخص لا يقع عليه . . . ونستطيع أن نقدرها
حتى على نحو أحسن في قصة مثل قصته « موت دلجوشوف » .
وفيها يجد القصاص في أثناء الانسحاب رجلا يعاني من جرح قاتل
ويرجوه أن ينقله قبل أن يعذبه العدو فيجفل من المسؤولية الخطيرة . .
وكنتيجة لهذا يكاد هو نفسه يقتل بيد أحد أعز أصدقائه الذي يقول
له بعد أن يقتل الرجل الجريح : أنت يا ابن الزنى الفاجر لديك
من العطف على رفاقك ما لدى القط على الفار . . .

هنا قطعاً يتكلم المثالي اليهودي . . . وليست القصص التي يمجدها
فيها بابل العنف العضوي مزيفة وملتوية كلها . . . لا يوجد شيء زائف
في قصة « موت دلجوشوف » ، ولا في قصة لطيفة أخرى تسمى
« انتقام برشتشيبشا » . . . في هذه القصة يذهب صبي قوقازي ،
كان أبواه قد قتلوا بيد البيض ، من بيت إلى بيت يجمع ممتلكات

العائلة التي سرقها بعض الجيران عديمي المشاعر ويقتل سائرها .
وبعدئذ ، وعلى رأس ثلاثة أيام ، يشعل النار في بيته ويركب
منطلقا . من الممكن أن تكون هذه الحادثة ببساطة حادثة في ملحمة
نثرية أيرلندية أو أيسلندية تؤثر فينا كما تؤثر فينا الأحداث الرهيبة
في تلك الملاحم دون أن تأخذ من شعورنا بالإنسانية العامة التي
نشارك فيها مع مؤلفيها .

لكنه ليس لدى مثل هذا الشعور بالنسبة للقصة الأخرى
التي اقتبستها . فمهما يكن من إنجذاب يهودي مثقف الى العنف
فدعني أقول ان الأب اليهودي الذي جلد ابنه حتى الموت لا يلقى
ترحيبا متحمسا من المجتمع ، والابن الذي جلد أباه حتى الموت قد
يفامل حتى بشيء من التحفظ ، في المجتمعات التي أعرفها على الأقل .
وأحسن أن القصة حرفية ومزيفة بنفس الطريقة التي أحسن بها أن
وصفت قطاع الطريق في « الأوديسا » . وكنائس الجزويت أيضا حرفية
ومزيفة . ان بابل أنكر أسلافه في ذلك التحسن لعنف القوقاز .
وبابل أعظم تأثيرا عندنا يتفكر أسلافه ويكتب عن
الصراع الذي يجده في نفسه عندما يخلط بين الثقافتين الشيعية
والأنسانية ، ويظهرها لنا في حالة تقابل .

« كانت أشياء معتبرة في فوضى . مذكرات للاعلام وضمايات
من شعر شاعر يهودي صورنا لينين ومورينديس ترقدان جنبا الى
جنب » الحديد المحبوك لجمجمة لينين بجانب التحرير القائم لصور
مامونيدس . خصلة من شعر امرأة ترقد على كتاب . قرارات المؤتمر
السادس للحزب وهوامش النشرات الشيوعية كانت تزدهم بأبيات
معوجة من الشعر العبري القديم . وانهمرت فوقى في شح وضيق
صفحات من نشيد الانشاد ، وذخيرة مسدس » .

ويستطيع الانسان أن يدرس هذا الصراع بصورة أحسن في
قصة لطيفة مثل قصة « رئيس الفرقة ترونوف » حيث ان البناء

الشكل يكشف عن ذلك بصفة خاصة . وتحكى القصة من حيث الترتيب الزمني كيف كان ترونوف يقتل سجناءه ، وكيف أنه عنف القصاص لأنه لم يقطع الأوامر . وتأتى فرقة طائرات أمريكية تحوم فوق الرءوس ، ويقرر ترونوف ورقاقه محاولة طردهم بينما تهرب الفرقة . ويقتل ترونوف ، وتقام له جنازة بطل وشعائر قوقازية حادة . بينما يضيع القصاص فى الحى اليهودى ، كأنما يبحث عن راحة لعقله المشتت ، ليجد اليهود هناك يتشاجرون حول نقاط عتيقة فى الديانة .

« كانت طائفة منهم ، اليهود الارثوذكس ، تمجد تعاليم أداسيا ضاحام بلز . ولهذا كان يهاجم الهاسيديم ذوو العقيدة المعتدلة من أتباع جورا حاخام جوسياتين . كان اليهود يتناقشون حول التفسير الصوتى ذاكرين فى مناقشاتهم اليجا وجون فيلنا . وتوزيع الهاسيديم »

وفى مكان يضع فيه أحد النور حدوات للخيول يهاجم أحد جماعة القوقاز اليهودى لأنه ضرب البطل ترونوف فى ذلك الصباح ، وهى قصة نعلم فعلا أنها مزيفة ، ولكن النزاع بين البطل الميت واليهودى الحى يصبح اسطوريا . انها قصة جميلة ، تعبر بطريق مجازى وبشكل مؤثر عن مأساة شاب يهودى هجر قومه ومشاجراتهم الدينية المجنونة أملا فى مستقبل أفضل للانسانية ، ولكن القوقاز المتوحشين قطاع الرقاب الذين يعجب بهم سوف لا يقبلونه أبدا .

ويمكن أن تحكى عن طريق القصص المباشر والترتيب الزمني كما لخصتها ، ويمكن أن تحكى عن طريق الارتداد بدءا من منظر الجنازة المتوحش الى موت ترونوف، ثم الانتهاء بتناقض المشاجرات اليهودية . وبسلا من هذا ، ولأن بابل يريد أن يتتبع خط تفكيره الخاص المضطرب ، تبدأ بالجنازة ، وتمضى الى النقاش بين الفرق اليهودية ، وتنتهى بالشجار حول قتل السجناء وموت ترونوف البطولى . وبهذه

الطريقة الفظة فحسب أمكن أن يعبر بابل دون خطابة دعائية عن
إيمانه الأخير بترونوف والفكرة البطولية .

وأظن أن هناك كثيرا من بنى كريك عند بابل ، ويبدو أيضا
أنه كان يعتقد في معظم الأحيان « أن العاطفة تحكم العالم » . وعلى
هذا فإن قصص « الفرسان الحمر » تحتوى على شعر أكثر مما تحتوى
على قصص . وربما كان هذا هو جانب الضعف فيها بحسب ظني .
أن العاطفة لا يمكن أن تحكم عالم القصص . أنها تترك أشياء كثيرة
جدا بدون شرح .

وأنا الآن أفضل القصص المتأخرة مثل قصة الاوديسا التي
اقتبسها بالفعل من « نهاية بيت العجائز » . وتقدم لنا هذه أيضا
التناقض بين الشيوعيين واليهود . لكن فيها مراحا خبيثا يجعلنى
أتساءل عما إذا كان بابل نفسه لم يبدأ يشك في امتياز الشيوعيين .
أنها أيضا تترك أشياء كثيرة بدون شرح .

لكننا بابل قد بدأ يدرك أن التحالف بين اليهودى الذى ذهب
الى المعركة بمسدس غير محشو والرفيق بابل الذى تسبل ليصف
المذابح والاعتصاب كان يقترب من نهايته ، وأن الرفيق ستالين الذى
أعجب بنثره الهادف سوف يتعامل معه ومع نوعه بمسدسات
محشوة .

١١ فتاة عند باب السجن

ان أدب النهضة الأيرلندية أدب خاص بالرجال . واتصور
 شيء نفسه فيما يخص أدب كل النضات . ويكاد هؤلاء الرجال
 يكونوا بالضرورة رجال عمل في أبواب رجال فكر ، أو رجال
 في أبواب رجال عمل . وفي مثل تلك المقامرات الطائشة ، من
 ح وطن متأخر أدبا لا يريد ، لا بد أن يترك النساء في البيوت ،
 علي الأكثر يسمح لهن فحسب باحضار الطعام الى أبواب السجن ،
 انفجار قذيفة طائرة من الممكن أن يصيبهن بضرر أكثر كثيرا
 ما يمكن أن يصيب الرجال . ويمكن أن يعتمد الرجل قليلا على
 جتمع ويميش مستريحا ، لكن النساء ينتمين الى المجتمع ، وفي
 جتمع يكون العناد الروحي أعظم تأثرا . وقد كانت الليدى
 بحورى جزءا بالطبع من الحركة التي يستحيل أن يفكر فيها
 ونها . لكنه من الصعب أيضا أن يفكر فيها على أنها امرأة نموذجية .
 عتقه أن يمتسح هو الذي روى كيف أنها عندما هددها شخص من
 طينين بالاعتقال هيأت له فرصة كاملة . وروى آخر كيف أنه
 سما أخلت مدافع التان والبلاك شوارع أو كونيل من الناس وقفت
 سيادة العجوز وحدها في الشارع ، وهزت قبضتها وصاحت :

ليحي المتمردون ! • وأذكر أنا شخصيا كيف أنه عندما كانت تنفجر قنبلة في منطقتها كانت تجمع نفسها وتقول : « انها فحسب زوبعة أخرى في فنجان » •

لذلك فان الأيرلندي الذي يقرأ قصص ماري لافن يكون في حيرة بالفعل أكثر مما يكون الأجنبي ، وتختفى بالفعل عن النظر ثورته القريية المريية من خلال عينيها • لقد كتبت قصة واحدة فقط عنها هي « الابن الوطني » ، وهذا أكثر من كاف من وجهة النظر الوطنية • وهي تصف شابين أحدهما ثائر والثاني « ابن أمه » ، يعجب بالثورة من بعيد بالرغم من احتقار أمه لها • وعندما يحاول الثوري أن يهرب من أعدائه يحاول « ابن أمه » إيوائه ، ولكن كل ما يحدث هو أنه تجرحه الأسلاك الشائكة ، ويعود برقبة الى سلطة « ماما » ، والبوليس المحلي • والظاهر أن الثورة تهدف الى القضاء على تسلط الامومة الأيرلندي ، وهو نمط يبدو أن الأنسبة لافين تكرمه • وربما اعتبرت الثورة فاشلة لأن تسلط الأمومة مستمر • وربما كانت وجهة النظر هذه تسوية بحتة ، فقد يقدم الرجل ، كما تكشف القصة : لأنه يعتقد أن « ابن أمه » نمط احسن بكثير من الثائر مونجون • وربما تشعر أنه يتميل الى العطف على أى انسان واقع تحت تأثير أمه اذا سولت له نفسه أن يعتدى عليه فى المستقبل

لكن الأيرلندي ، هنا على الأقل ، يقف على أرض معهودة ، أرض أوفلاهيرتى وأوكيسى • وهو يتلقى صدمة حقيقية فحسب عندما يتحول الى القصص الأخرى • ذلك لأنه ، مع أن الأسماء والتفاصيل والحوار تبدو كلها دقيقة لاشية فيها ، يبدو له أنه يقرأ ترجميف أو ليسكوف لأول مرة : من حيث انه يقع تحت ضغط عدم الخبرة المادية بالجوكله ، بالمقاييس ، والملابس ، والعملة ، وأسماء الأسلاف • فاولا هناك الثراء الحسى ، وبخاصة فيما يتعلق بحاسة

الشم : « كانت هناك متعة غريبة أيضا في الرائحة الطينية للملابس الأطفال وقمصان توم المستعملة . وحتى الرائحة التي كانت تقلب معدتها وهي فتاة كانت لها روعة دافئة وغريبة بالنسبة لها الآن . وفي المساء ، عندما كانت تعلق الفوط بجوار النار لتجف ، ويتصاعد البخار منها ، كانت تقفل عينيها وتأخذ نفسا عميقا . وتشعر بالأمن والضمان والراحة » . وحتى كلمة « الفوط » في قصة أيرلندية ليست أكثر غرابة من الاحساس بتلك السطور في قصة « زوجة المفتش » . ومن المؤكد أنه عندما يقرأ الإنسان القصص الروسى لا يوجد شيء أكثر تفريعا ، من جهة علم النفس ، من القطعة التالية من قصة « أم الراحبة » :

« ان لدى النساء مسالك غريبة من العفة الضاربة في أنفسهن . مهما طالبت فترة زواجهن ، أو مهما أحبين حبا حارا . لذلك فان انتصارا غريبا كان يحل في قلوب معظم النسوة عندما كن يسمعن بأن فتاة شابة دخلت الدير . وكن يشعرون بعداء مؤقت نحو أزواجهن في أثناء النهار عندما يتحركن في البيت ، ونحو الأشياء التي تخصهم . مناضدهم ومقاعدهم . نعم حقيقة ، نحو أطباقهم ومنشقات أطباقهم » .

وأفكر في عزيزتى الليدى جريجورى ، والنهاية الجبارة لقصة « باب السجن » ، كما أفكر فيما كتب آخر امبراطور روسى في مفكرته عندما سمع بالثورة قائلا : « أحداث لطيفة » ، وأسائل نفسى عما اذا كان معظم النساء يشعرون هكذا حقيقة . لكننى عندئذ أتذكر كذلك فتاة « دير العطية البحرى » التى أتت باب السجن الحقيقى . ومعها الكعك المخبوز حديثا فى حقيبتها المعلقة فى ذراعها . والتى تتسوق فيها . ومع أن هذا من الناحية العملية قد وضع خارج الأدب الأيرلندى الحديث فأننى أتساءل عما اذا لم يكن هذا حقا . ما شعرت به تماما . ويبدو كما لو أن بعدا جديدا أضيف الى الأدب الأيرلندى

ومعه ملاحظة تقول « راجع أوفلاهيرتى • ل • ، وانظر أيضا لافين • م • » • ويبدو أن الرجوع الى لافين • م • كذلك يثير ، بشكل أكثر حدة ، المشكلات التى كان يفكر فيها الانسان قبل بطريقة الرجال فحسب •

لقد حددت قصائد ييتس ومسرحياته المبكرة الطريقة التى ينبغى أن يسلكها الأدب الأيرلندي ، لكن جورج مور مهد الطريق لنوع مختلف تماما من الأدب ، وذلك فى كتابين بدا لى مرة أنه لا تأثير لهما فى الحقيقة • وقد أثبتنا الآن ، مع أننى لا أقطع بذلك ، وتأثيرا كتابي ييتس • « فالحقل غير المحروث » مجموعة من القصص القصيرة ، على غرار « صورأدبية لرجل رياضى » لترجينف ، قصدت بها مجلة جزويتية أن تقدم بعض المستويات الأدبية للكتاب الأيرلنديين الشباب • وتبدأ القصص بصور صغيرة بسيطة للحياة الريفية بلا هدف أخلاقى معين • لكن مور حين يشجعه بحرارة الى الهدف يصبح مشتتلا ، بشكل متزايد ، بطريقة الجدل التى مثلت لعنته ككاتب • وتتحول القصص بالتدريج الى تشهير بأيرلندا وبالكاثوليكية الأيرلندية • الشيء الذى كان غير ملائم لمجلة جزويتية • والكتاب الثانى « البحيرة » ، رواية عن قسيس شاب حنبلى يطرد ناظرة مدرسته اللعوب من وظيفة ، ويدرك فقط عندما تهاجر أنه تصرف بوحى من الغيرة ، وأنه هو نفسه كان يحبها فى الحقيقة • وفى النهاية الرائعة يترك ملابسه الكهنوتية بجانب البحيرة ليوعم الناس بالانتحار ويسبح بعيدا ، جريا وراء المدرسة ، وجريا وراء طبيعته الحقيقية • انه موضوع رائع عولج بطريقة متصلة ولحوح • وقد كان من الممكن أن يجعل مور منه عملا رائعا قبل ذلك بعشر سنوات ، عندما كان فى مرحلة الطبيعية • لكنها ليست الطريقة ، وانما هى الفقرات القليلة الأخيرة ، تلك التى تقدم فى شكل أخير مشكلة القصص الأيرلندي • وما تقرر فى « الحقل غير المحروث »

ثبت نهائيا في « أهل دبلن » لجويس و « بذور الربيع » لأوفلاهيرتي .
لقد جعل مور القصة القصيرة الأيرلندية حقيقة رائعة . لكن أين
القصص التي تلت « البحيرة » ، والتي طورت نموذجها الأصلي
وتجاوزته ؟ ان أغلب الروايات الأيرلندية ما تزال تتجه الى الانتهاء
كانتهاء البحيرة نفسها ، تنتهي بالبطل يغادر البلاد بأسرع ما يمكن .
والرواية الأيرلندية الوحيدة التي يمكن أن تقارن بالبحيرة ، في
امتيازها ، وهي « عتبة الهدوء » لدانيال كوركري ، تنتهي بالبطل
تدخل الدير ، وهي نفس الخاتمة منظورا اليها من خلال حجاب
الاستسلام . وليس هناك تطور يقارن بتطور القصة القصيرة ،
تطور يتيح للنقاد حتى مجرد الحديث عن الرواية الأيرلندية .
والسبب واضح . ليس هناك مكان في الحياة الأيرلندية للتأسيس
أو للمدرس . لا مستقبل لهم الا الهجرة ، كما هو الحال عند مور .
أو التسليم كما هو الحال عند كور كرى . يصف بيدار أودونيل
في قصته التي تعجبني جدا ، زوجة تاجر في الحي تساعد القائد
المحلي الشاب للحركة التعاونية سرا في حرية ضد مصالح الكهنوت
والتجارة ، ولكنها مع ذلك تبقى مع زوجها التعس . وقد ناقشت
أودونيل في أنه كان ينبغي عليها أن تهرب مع قائد الحركة التعاونية .
ورد أودونيل ، وهو على حق تماما فيما أتصور ، بأنها لم تكن لتفعل
هذا . قلت ، وأنا على حق أيضا فيما أرجو ، انه لم يكن من المهم
عندئذ ماذا كانت ستفعل في الحياة الحقيقية . وأخذنا منطق
الرواية ، ولم نسيء أحدا فيما أظن فهم وجهة نظر الآخر ، وأدركنا
معا أن ما كنت أريده كان نسخة أخرى من البحيرة . كنت مهتما
بشخصيته كقردين حتى ولو فقدتهما الجماعة ، وكان هو ، وهو
الروائي الأكثر أفضالة ، مهتما بالجماعة ، ولم يستطع أن يتخذ
القرار الذي كان سيحرمها من النوع الذي يعجب به من الرجال
والنساء . وفضل أن تبقى الحياة سرا .

ان القصة القصيرة يمكن أن تعالج الحياة التي تبقى سرا . وتستطيع أن تكتب عددا من القصص عن أبطال مور تتجاهل فيها تماما ما اذا لم يكن من واجب الأب أوليفر جوجارتى ، نحو نفسه ونحو المجتمع ، أن يهتدى الى فتاة لطيفة ، ويذهب ليعيش معها فى الاثم فى برمنجهام . ولأن الآباء « الجور جارتيين » رجال على نبل وامتنياز عظمين فانك تستطيع أن تكتب عنهم بجمال حقيقى . ولكنك لا تستطيع أن تحكى قصة الأب جوجارتى كاملة ، وهى مهمة بالنسبة للروائي ، دون أن تسأل : هل كانت تستحق ؟ وفى اللحظة التى يسأل فيها هذا السؤال لابد أن يجاب عليه .

اذا كنت أضغط كثيرا على هذا الموضوع فلأننى أعتقد، فحسب، أنه ، فى هذا المكان أو قريبا منه ، ينبغى أن يوجد لدينا تعريف عملى للرواية كقالب فنى . تعريف يكون مفيدا لى كما يكون مفيدا للآخرين . واذا سألت نفسى عما اذا كانت سلسلة من الروايات مثل رواية « غرباء واخوة » لسى . بى . سنو ممكنة فى أيرلندا فاننى أستطيع أن أجيب ، فحسب ، بأننى لا أعتقد ذلك ولو للحظة . لماذا ؟ لأن الصبية والبنات لم يكونوا يستطيعون أن يجتمعوا حول جورج باسانت فى كوخ ، فى عطلة نهاية الأسبوع ، أو تكون لهم قصص ، أو يتناقشوا فى السياسة علنا . هذا هو السبب جزئيا بالطبع ، وجزئيا فحسب ؛ لأن هذه مجرد ظروف ، والظروف وأحدة غالبا فى معظم الجماعات الحديثة ، وهى تعبر عن نفسها فحسب بطرق مختلفة . والصعوبة الحقيقية كما أراها هى أن راوى هذه القصص ، وهو سنو نفسه ، بطريقة جزئية ، مع أنه ينتقلد المؤسسات ووجهات النظر الانجليزية ، ما يزال راضيا جدا عن الأشياء كما هى ، وعما يعتبر أنه نجاحه الخاص . ولذلك فان هذا يمثل أخيرا ما يعتبره هو ومعظم قرائه نظرة عادية الى المجتمع . ان جورج باسانت ألقب بشخصيات سنو ، وهو رجل عظيم مصور عظيمة ، يخفق لا للتقاليد ، ولا للفرور الانجليزى الريفى ، ولا لى شىء معقول .

آخر . انه يخفق لعيب بسيط يرى واضحا في نفسه . وراوى سنو يعلم ما العيب . ويستطيع أن يعزله عن كل الأحداث الممكنة التى قد تكون سببته . ولم يكن سنو الأيرلندى . ليستطيع قط أن يعزل ضعف باسانت . والسبب فى ذلك ، جزئيا ، أن الضغط على باسانت فى هذه الحالة سيكون كثيفا للدرجة يستحيل معها فصله عن الضعف الذى يسببه المجتمع . لكن السبب الأهم حتى من هذا هو أن الراوى لم يكن ليعتبر نفسه قط ممثلا وجهة نظر عادية . انه كان سيدرك ، على العكس من ذلك ، كما أدرك بيتس ، انه يدين بمركزه لكونه كان دائما على شيء من الغرابة ، وكان سيجلب الى ضعف باسانت بمقدار انجذابه الى قوته .

لكن هذه الحجة حجة رجل الى حد كبير جدا ، ولا يمكن للمرأة أن تصور نفسها كاريكاتيريا كما يفعل الرجل . وهى اذا فعلت ذلك فستدفع الثمن . ان هذا عائق النسبة للمرأة الأيرلندية . لكن أفكار المرأة عن النجاح والافاق ليس من الضرورى ، من ناحية أخرى ، أن تكون هى نفس أفكار الرجل . فالرجل ليس فى حاجة الى أن يعتبر نفسه مخفقا اذا أخفق مع النساء ، ولكن المرأة ، دون استثناء تقريبا ، تعتبر نفسها كذلك اذا أخفقت مع الرجل . والانسان على وعى خلال قصص مارى لافن كلها بفرق معين فى القيم يوضح نفسه أخيرا فى وجهة نظر تكاد تكون فيكتورية بالنسبة للحب والزواج . وجهة نظر يغرى الانسان بتسميتها « موضعة قديمة » ، هذا اذا لم تتسبب التسمية فى جعل وجهة نظر كثير من الكاتبات المحدثات الشهيرات تبدو قديمة . وتوجد حتى فى الحديث نغمة من الشعور الخاص بالرضا لا تبعد كثيرا عن شعور الراوى عند سنو ، ولكنها تنبع من منبع مختلف تماما . خذ مثلا تلك القصة الجميلة « الوضعية » ، وفيها تعود لالى كوناوى ، وهى انسانية فاشلة ملوثة من عائلة ميسورة ، لتحضر جنازة أمها فتجد أنها ماتت وهى لم تزال تكرهها ، وترفض أن تعترف بها فى وصيتها . لكن لالى هى الوحيدة

التي تعتقد أن الفاشلة إنما هي أمها ، وهي الوحيدة التي تهتم بخلاص روحها ، وتصر على إقامة جنازة في الحال من أجلها ، ونفق على ذلك من النقود القليلة التي تملكها . ان راعية شئون المنزل الملوثة هي وحدها التي تستطيع الاحسان . وأنت تجد نفس القيم منعكسة في قصة « الزمن القديم » . وهي قصة ثلاث صديقات ، واحدة منهن لم تتزوج ، وظلت تحلم بمدى السرور الذي يمكن أن يحدث ، لو أن زوجها الآخرين تخليا عن الطريق ، وتركاهن يعيشن معا كما عشن يوما ما . وعندما يموت زوج الثانية ، وتنهذه هيللى العذراء العجوز معلنة مواساتها الغريبة للأرمل ، تقدم القصة منظرا رهيبا ، منظر الضعف ، بالنسبة لى على الأقل ، المشتل على كل التأثير الموجود فى قصة جميلة . ويستطيع الانسان أن يدرك مغزى القصة بسهولة كافية إذا ترجم القيم الى مصطلحات الرجال : الشخص الكسول ذو الطبيعة الخيالية الذي يجترى كثيرا حين يواسى أصدقاءه الناجحين فى مصائبهم فيقلل من شأن سنوات العمل والانتصارات ، فيكون التعنيف أكثر هدوءا وأشد تحظيما . ومرة أخرى أقول ان نفس الاحساس بالقيم هو الذى يشرح القصة التي ينبغي أن اختارها الآن باعتبارها اللطف قصص مازى لافن ، وهي قصة « وعاء الرقيق » وهي قصة أختين تتزوج احدهما زواج منفعة ، وتتزوج الأخرى عن حب . ويثبت الزواج الحكيم نجاحا ، بينما يثبت زواج الحب أنه كارثة . وتضطر ليدى « الوعاء الرقيق » أن تستجدى من أختها الحامل الميسورة الحال ويتضح بلمسة سخرية رائعة أن بديليا ، المرأة القاسية ، ما تزال تستطيع أن تعتبر نفسها فى العرف النسوى أنجح الاثنتين . ولكن فى اللحظة التي تعلن فيها ليدى أنها حامل كذلك تنهار واجهة نجاح بديليا . وتظل ليدى الشخصية المسيطرة لأنها تحمل طفل انسان تحبه ، حتى مع الاملاق ، والتشرد ، والهجر ، من جانب زوج غير ناجح . ولن تستطيع بديليا مطلقا أن تفعل شيئا يغير من هذا الوضع . حسن

تماما أن تصف الأنسة لافن احساس المرأة المتزوجة بالانتصار عند سماعها أن فتاة شابة قد دخلت الدير ، لكننى أشعر شعورا قويا فى بعض المناسبات أن سرورها فى هذا الشأن يشبه سرور التلميذة التى تحصل صديقتها ومنافستها على جائزة القصة الفرنسية ، وتحصل هى على جائزة فى الهوكى بدلا من ذلك . وهى ليست متمحرة أكثر من أى واحد فىنا من نقطة الضعف الأيرلندى للحساسية الدينية ، لكن هناك غلظة فى معالجتها للعزوبة لا أجدها عند أى كاتب أيرلندى آخر . وهى فى بعض الأحيان تقرن الدين الى الجنس كما فى قصة « الأحد يسبب الأحد » ، التى تضطر فيها فتاة صغيرة ريفية حامل الى الاستماع أسبوعا بعد أسبوع الى خزعبلات قسيس مختل العقل ، وكما فى قصة « نهار مخضل » ، وهى قصة قاسية كنت قد اخترتها على سبيل الخطأ لتمثل المؤلفة فى مختارات من القصة القصيرة الأيرلندية . فى هذه القصة يهتئ قسيس ابراشية ، وهذا مثال الأنانية ، نفسه بغيطة على أن تسبب فى موت زوج ابنة أخته الشاب ليحافظ على راحته الخاصة .

هذا الوضع المتخلف للقيم يعنى أن الأنسة لافن أقرب بكثير الى أن تكون روائية فى قصصها من أوفلاهيرتى وأوفولين وجويس . وطريقتها تدنو ، بشكل خطير أحيانا ، من طريقة الروائى . ولذلك فوائده بطبيعة الحال . ويوجد فى قصصها المتأخرة صدق وثبات تجعل من معظم أعمال الكتاب الأيرلندى أعمالا غير متميزة . انها ليست حياة الدهن الذى يقاطع أحيانا بصيحات من المطبخ ، ولكنها حياة المطبخ ، الذى تخطمه فجأة صور ذهنية بالغة الحيوية ، حاولت المؤلفة أن تستولى عليها فى رعب ، قبل أن تبدأ صيحات المطبخ من جديد . والقصة الوحيدة التى ابتعدت فيها عمدا عن العالم العضوى هى الحكاية « زوجات الأمر » ، التى صورت أحداثها فى مدينة كبيرة عليها دبلن أو لندن ، وبين تجار لعل أسماءهم أيرلندية أو انجليزية .

وتبدو لي هذه القصة ، مع كل اشراقها ووضوحها ، شبح قصة فحسب . هي حكاية من هنرى جيمس مجردة من الأعذار التي تلتصق لخصائص جيمس الجنسية الغريبة . ان لديها اهتمام الروائي بالمنطق ، منطق الزمن الماضي والزمن المستقبل ، أكثر مما لديها ولع قصاص القصة القصيرة بالزمن الحاضر - ذلك الارتفاع الذي يسلم منه بأن الماضي والحاضر واضحان بنفس الدرجة . وتبدأ قصصها في بعض الأحيان في الماضي البعيد ، وفي بعض الأحيان تحملها بعيدا الى المستقبل ، ونادرا ما يكون ذلك لأكثر من صفحة أو اثنتين ، ولكن الضوء في تلك المساحة يبدأ بتلاشي فعلا في ضوء الروائي المهادى - القائم المسطح .

وهي تفتنني أكثر من أي كاتب أيرلندي آخر من أبناء جيلي ؛ لأن عملها يكشف ، أكثر من عمل أي كاتب منهم ، عن حقيقة هي أنها لم تقل كل ما عندها . وبين قصص « حكايات من جسر بكتف » (١٩٤٣) وقصص « الابن الوطني » (١٩٥٦) تطورت قصصها تطورا أبعد من أن يتعرف عليه . وقد أتت مع قوتها النامية تجربة مزعجة كما في قصة « الابن الأرملة » ، حيث جربت على نحو خطر تجربة النهايات المحتملة ، وكما في قصة « قصة ذات نموذج » ، حيث جربت معاينة جمهورها على طريقة موليير في « خواطر عن قصر فرساي » .

ولن تكون أهم أعمالها ، كما أتخيل ، لا في الرواية ولا في القصة القصيرة ، صافية وبسيطة ، فستهزم في الأولى من جانب المجتمع الأيرلندي ؛ مهما كان مستوى القيم التي تختار أن تحكم عليه بها . وستهزم في الثانية ؛ لأنه لا يمكن لها فيها أن تعبر أبدا عن منطق الروائي العاطفي الموجود عندها . واعتقد أن انتصاراتها الحقيقية ستكون في قالب القصة الطويلة القصيرة التي كتبت فيها الطف أعمالها حتى الآن . لكن أعمالها ستكون نوعا متميزا تماما

من القصة الطويلة القصيرة ، مختلفة عن « الوعاء الرقيق » قدر اختلاف « الوعاء الرقيق » عن القصص الطويلة القصيرة في « حكايات من جسر بكتف » ؛ حيث هي أكثر براحا وإيحائية وجمالا . ويبدو أن هناك في مجموعة القصص الممتازة ، التي تمثل قصة « الوعاء الرقيق » واحدة منها ، أن مادة روائية طويلة للحياة الريفية تركت جانبا ؛ لا لأن الأنسة لافن كان ينقصها الوقت أو الحماس ، وإنما لأن ذلك كان سيثير السؤال الذي ناقشته من قبل حول قيمة أنواع الحياة التي تعاش بهذه الطريقة الخاصة ، التي ظلت مع ذلك تتابعها . ذلك لأنه سواء أكانت هذه حياة تستحق أن تعاش أم لا ، كما يمكن أن يعتبرها انسان حساس ، فإنها كانت ماتزال حياة تعاش ، وتعاش بقوة .

خاتمة

يتناول هذا الكتاب بصفة رئيسية كتابا من الماضي ، لقد حاولت أن أستخلص بضع نتائج عامة من تاريخ القصة القصيرة .
 أى نوع من الفن هو ؟ والاتجاه الذى يمكن أن تأخذه . كان على أن أتجاهل تجربتى الخاصة فى تدريسها ؛ لأن ذلك يتطلب منهجاً مختلفاً شخصياً ، ربما بدون تطبيق عام على الإطلاق .

عندما بدأت فى تدريس كتابة القصة لم أكن واثقاً حتى من أنها يمكن أن تدرس . وسرعان ما أدركت أنه يمكن أن تدريس بنفس الدرجة التى يدرس بها الرسم كمهارة تماماً . وأسلم بأننى يمكن أن أدرسه بطريقة تشبه طريقتى الخاصة فحسب ، لكننى أدركت ، مرة أخرى ، أن الضبط التكنيكى - المساعد سرعان ما يضع نهاية للتقليد ، ولا يحسن كاتب شاب بالثقة فى نفسه ، حتى يعمل بطريقة مختلفة عن طريقة مدرسه . وتحمل قصص تلاميذى ، التى أتذكرها كأحسن ما أتذكر ، مجرد شبه عام جائلر بقصصهم ؛ وتحمل شبهاً قليلاً بعضها ببعض . فى هذه المرحلة يعتمد تلاميذى على تجربتهم الخاصة التى هى ليست تجربتى .

وتعليم القصة القصيرة ، على ما أظن ، أسهل من تعليم الرواية ، وتعليم الدراما أسهل من تعليم كليهما . فبين القصة القصيرة

والدراما قدر مشترك ، هو أنه توجد موضوعات معينة تمثل موضوعات رديئة بالضرورة بالنسبة لهما ، ومن ثم فعلى الانسان أن يهتم بالموضوع أكثر مما يهتم بالمعالجة . والقصة ، كالمسرحية ، لابد أن يكون فيها عنصر التلاحم ، ولابد أن يسقط الموضوع الى قاع الذهن . والشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية ، والجو ليس كافيا أيضا لتكوينها ؛ لأن الجمهور يستغرق حينئذ في النوم . ولابد أن يكون لها حدث متلاحم . وعندما يسدل الستار لابد أن يتغير كل شيء . لابد أن يكون الحاضر الجديد قد اعوج ، ولابد أن يرى معوجا .

قال وليم بترلينس مرة لكاتب مسرحى شاب « ضع مسرحيتك أولا في القرن العاشر البيزنطى ، ثم في القرن الرابع عشر الفلورنسى ، ثم في أيرلندا الحديثة . وإذا بقيت شبيهة بالحقيقة بنفس المستوى فاكتبها » . ويبدو هذا مثل نسخة متباهية بعض الشيء مما قاله لى « اذا أردت أن تكتب مسرحية ، فاكتبها على ظهر بطاقة ، وسأخبرك عما اذا كان من الممكن أن نخرجها أم لا » . وذلك شيء لا يمكن أن يقوله روائى أكبر سننا لشاب بطبيعة الحال ؛ لأن تمنين فى المائة من الرواية عبارة عن معالجة . ماذا يمكن لأى كاتب رواية أن ينسخ توماس هاردى بما يفصل فى موضوع كموضيوع « بعيدا عن الزحمة المخبونة » سنوى أن ينسأه ؟ ان الرواية أعظم من الموضوع ، أو قل ان الرواية لها عديده من الموضوعات . لدرجة أن الروائى يمكنه أن يعبت حتى بالموضوع الرئيسى .

وهذا هو السبب فى أننى أقضى أحيانا شهرا فى التدريس أدفع طلبتى عن الكتابة ، وأقصرهم على تنقيح موضوعات مكتوبة من أربعة أسطر ، أو من خمسة اذا كانوا ثرثارين . وأى شيء يزيد على هذا ليس موضوعا بل معالجة . وحينما كتبوا عبارة « بتى مدرسة فى مدرسة عليا » عمرها خمسة وثلاثون عاما ، وهى فنانة

موهوبة ، ومتزوجة منذ عشر سنوات من موظف ثقيل الظل في لجنة الاشراف على الغابات . تقع في حب شاب ممثل لهيئة تأمين « عندما كتبوا هذا عرفت أنني أواجه مشكلة منذ اللحظة التي وضعوا فيها القلم على الورق . كانت القصة قد كتبت فعلا في أذهانهم ، ولم يكن قد بقي لى شيء سوى أن أسأل « هل مدرستكم العليسا ضرورية ؟ » ، « هل غابتكم ضرورية » ؟ « هل هيئة تأمينكم ضرورية ؟ » كانت القصة قد كتبت ، وكتبت على طريقة شخص معين ، فى زمن معين ، وكان المؤلف قد نسى الموضوع تسعة وتسعين مرة كل مائة مرة . ولست أحاول القول بأن الوصف الواقعى للشخصية والخلفية ليس ضروريا . وكما قلت عن أعمال همنجواى ، فان أى فن واقعى هو زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية . لكن الأول يجب ألا يختفى بالنسبة للكاتب الشاب على الأقل : وهذا هو مغزى نصيحة ييتس « ضعها فى القرن العاشر البيزنطى » . ولأن معلوماتنا عن البيزنطية ناقصة فان قليلين منا يستطيعون أن يفعلوا ذلك . لكننا نستطيع ، على الأقل ، أن نعزل موضوعنا ، ونعتبره شيئا قد يحدث خارج ونسبرج ، أو دبلن فى القرن العشرين .

وصحيح أن تشيكوف كتب قصصا لا يمكن تلخيصها فى بضعة سطور ، ولكن هذه هى الصخرة التى يتحطم عليها مقلدوه دائما ؛ لأنهم ينسون أنه كتب أيضا مئات القصص التى يمكن أن تلخص . والقالب العجيب الذى لا قالب له ، الذى اخترعه للقصة القصيرة والمسرحية ، انما هو صنع رجل كان بحق أستاذا للقصة القصيرة التجارية ، وللقطات المسرحية التى تمثل فى صالة موسيقى . كتبت شخصية فى احدى القصص المتأخرة « أبعث اليك برطل من الشاى لارضاء حاجاتك العضوية » . غير أن الانبساط غير المفصح عنه فى هذا البيت ينبغى ألا يعمينا عن حقيقة هــى أنه فى الواقع بيت من ملاهى المرح الغليظ يأخذ معناه فجأة .

وأنا على يقين من فائدة النصيحة التي أسديتها لطلبتي في هذه النقطة ، وهي « أطلق سراح خيالك » . ولم أكن على يقين قط من فائدة نصيحهم بالآلا يبدأوا الكتابة حتى يكونوا قد سودوا أولا مسودتين أو ثلاثا . غير أن هذا قد يكون مجرد تحذير من نوع الخطأ الذي وقعت فيه أنا نفسي كثيرا . وأول سؤال كان علي أن أسأله لنفسي بالنسبة للموضوع ، وذلك بعد أن حاولت أن أؤكد لها أولا أنني لست معالجا موضوعا روائيا على سبيل الخطأ ، هو « هل هذه قصة قصيرة أم قصة طويلة قصيرة ؟ » . هل يمكن أن تعالج في منظر واحد سريع يجمع العرض والنمو ، أم أعزل العرض في الفقرات القليلة الأولى ، وأسمح للنمو أن يحدث في ثلاثة أو خمسة مناظر ؟ . وإذا كانت قصة موت أب على سبيل المثال ، فهل ينبغي أن أبدأ بميلاد أكبر أبنائه أم بالموت الفعلي ؟ . وأنا أكره الدراما التي تستعمل العرض لأنها تذكرني باستمرار بالخمس أو العشر الدقائق التي لا تغتفر في بدء مسرحية محكمة ، يعيد فيها الزوج المتفائل على الزوجة كيف أنهما الآن متزوجان منذ خمسة وعشرين عاما ، ولديهما أطفال أكبرهما قد أصبح مهندسا ، والثاني في الجامعة ، وسيصبح طبيبا وهكذا . ان الدراما هي المسودة التي يعرض فيها الكاتب حقيقة قصته ، وينبغي أن تستعمل في هذا الاتجاه فحسب . ينبغي أن يكون لها دائما التأثير الكهربائي الذي لها في مسرحية اغريقية ، عندما يتوقف صوت الجوقة ، ونرى للتوضيح الخاص كما سمعناه من قبل تعميما شعريا . وينبغي أن يكون القارئ في فن القصص على وعى بأن صوت القاص قد توقف . وإذا قررت أنه من الأحسن للنمو أن يعالج في ثلاثة أو خمسة مناظر ، فأى المناظر أختار ؟ وبأى نظام أضعها ؟ اذ ان هذا سيقدر أين يقع الضوء بالضبط . والأحداث تنظم بطريقة تجعل القصة تعبر عن معنى ليس من الضروري أنه جزء من القصة على الإطلاق . ويمكن في الحقيقة ، بإعادة بسيطة لترتيب المناظر ، أن تعنى شيئا مختلفا تماما .

لكن السبب الحقيقي فى النصيحة التى أسديتها لطلبتى كان يكمن فى أن الكاتب اذا كان موهوبا على الإطلاق ، أو لديه عبقرية أكثر مما لديه موهبة ، فهو معرض لأن يكتب صفحات أو مناظر عظيمة الجمال ليست لها فى الحقيقة أية علاقة بما يريد أن يقول . والوصف الرائع الذى قدمه جورج مور للطريقة التى حاول بها أن يساعد ييتس الشاب فى مسرحيته المستحيلة « المياه الداكنة » ، صحيح بالنسبة لأكثر الشعراء . وهناك دائما هذه الصفحات الجميلة التى لا يستطيع أن يضفى بها الكاتب الشاب . وقد وجدت ، فى مسودة قصة بعد مسودة ، هذا الوصف الجميل غير الضرورى لفسق وسكونسن يتحول الى أن يضللى أنا والقارىء . وهذه النصيحة الجيدة تفيدنى شخصا كما قلت أكثر مما تفيد الطلبة . لكننى لا أزال أقول ان الكاتبينبغى أن يلقي الرماد على ناره الخالقة ، حتى يعرف على وجه الدقة الشئ الذى ينبغى أن توجه ضده هذه النار .

والبقية بعد هذا إعادة للقراءة وإعادة للكتابة . ينبغى ألا ينسى الكاتب اطلاقا أنه قارئ أيضا ، وان كان قارئا مجحفا . وإذا لم يستطع أن يقرأ انتاجه الخاص عشرات المرات فلا يتوقع أن ينظر فيه القارئ مرتين . كذلك فان ما يستثم به بعد القراءة السادسة يحتمل تماما أن يستثم القارئ عند القراءة الأولى ، وما يسره بعد القراءة الثانية عشر قد يسر القارئ عند القراءة الثانية . لقد أعدت كتابة معظم قصصى أكثر من عشر مرات ، وأعدت كتابة قليل منها خمسين مرة . وهذه للأسف عملية لا يمكن أن تستمر الى الأبد ؛ لأن الكلمات أشياء محدودة .

والطف الشعر يفقد سحره مع الزمن ، حتى بالنسبة للإنسان الذى كتبه . لكن هذا هو أقرب ما يمكن أن تصل اليه متعة الخالدين ، فى عالمنا هذا غير الكامل ، الخالدين الذين يستطيعون دائما أن يتمعنوا فى الجمال الكامل دون أن يملوه .

عن المؤلف

ولد فرانك أوكونور (وهو اسم مستعار لمايكل أودونوفان) في كورك بإيرلندا سنة ١٩٠٣ . ومع أنه قال عن نفسه انه لم يتلق تعليما يستحق الذكر فقد أنفق جزءا كبيرا من حياته في تعليم الآخرين . وكتابه هذا مبني على سلسلة من المحاضرات ألقاها في جامعة ستانفورد سنة ١٩٦١ .

وكان أول كتاب ظهر للسيد أوكونور « ضيوف الأمة » ، وهو مجموعة قصص قصيرة . وقد نشر بعد ذلك روايات ، وأضاف إليها مجموعة أجزاء من الحكايات ، وكتاب « مرآة في الطريق » (وهو دراسة عن الرواية الحديثة) ، وشعرا ، وكتب رحلات ، ودراسة عن مايكل كولنز والثورة الأيرلندية ، وترجمة ذاتية هي « الطفل الوحيد » . وكان آخر كتاب نقدي له كتاب « تطور شيكسبير » . وقد عاش في الولايات المتحدة منذ سنة ١٩٥٢ ، ودرس في جامعة هارفارد ، كما درس في جامعة نورثويسترن . ويحمل شهادة الدكتوراه في الأدب من جامعة لندن . وقراء صحف « ذي نيويورك » ، « وهوليدي » ، و « اسكواير » يعرفون قصص السيد أوكونور ، وصوره ، ولقطاته .

الفهرس

صفحة

٥	مقدمة
٢١	الصوت المنفرد : مقالات فى القصة القصيرة
٥٥	١ - هاملت وكيشوت
٧١	٢ - مسائل ريفية
٨٧	٣ - ابن العبد
١٠٧	٤ - أنت ومن غيرك ؟
١٢١	٥ - فى مرحلة العمل
١٣٧	٦ - مؤلفة تبحث عن موضوع
١٥٣	٧ - الكاتب الذى ذهب بعيدا
١٦٥	٨ - مكان نظيف وحسن الاضاءة
١٧٩	٩ - ثمن الحرية
١٩٧	١٠ - رومانتيكية العنف
٢١١	١١ - فتاة عند باب السجن
٢٢٣	خاتمة



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
المنظمة العامة لمكتبة الإسكندرية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/٢٣٥١

ISBN — 977 — 01 — 3271 — 3

ينبغي ألا ينسى الكاتب إطلاقاً أنه قارئ أيضاً ، وإن كان قارئاً مجحفاً . وإذا لم يستطع أن يقرأ انفاًجته الخاص عشرات المرات فلا يتوقع أن ينظر فيه القارئ مرتين . كذلك فإن ما يسئمه بعد القراءة السادسة يحتمل تماماً أن يسئم القارئ عند القراءة الأولى ، وما يسره بعد القراءة الثانية عشر قد يسره القارئ عند القراءة الثانية . لقد أعدت كتابة معظم قصصى أكثر من عشر مرات ، وأعدت كتابة قليل منها خمسين مرة . وهذه للأسف عملية لا يمكن أن تستمر إلى الأبد : لأن الكلمات أشياء محدودة .

والطف الشعر يفقد سحره مع الزمن ، حتى بالنسبة للإنسان الذى كتبه . لكن هذا هو أقرب ما يمكن أن تصل إليه متعة الخالدين ، فى عالمنا هذا غير الكامل ، السالدين الذين يستطيعون دائماً أن يتمتعوا فى الجمال الكامل دون أن يملوه .

تصميم الغلاف

جيرة عبد الواحد